

NATALIA DĂNĂILĂ



# MAGIA LUMII DE SPECTACOL

JUNIMEA



NATALIA DĂNĂILĂ

# MAGIA LUMII DE SPECTACOL

**(măşti, păpuşi, actori, marionete)**

Coperta: *Vasilian DOBOŞ*
Tehnoredactare computerizată: *Emanuel AVASILOAIE*

Referenţi ştiinţifici:
Prof. univ. dr. Cristian PEPINO
Prof. univ. dr. Ileana BERLOGEA

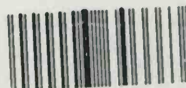
Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
DĂNĂILĂ, NATALIA
Magia lumii de spectacol / Natalia Dănăilă – Iaşi: Junimea, 2003
ISBN 973-37-0874-7

821.135.1.09-2

NATALIA DĂNĂILĂ



# MAGIA LUMII DE SPECTACOL
## (măşti, păpuşi, actori, marionete)







Editura JUNIMEA
IAŞI – 2003



*Dragului meu Ştefănel*

*Tuturor acelora care, fără să-şi trădeze memoria,*
*mai cred cu ardoare în uimitorul joc de păpuşi,*
*ca în anii copilăriei...*

Mă-ntrezăresc acolo unde
Poveştile se schimbă-n amintiri
Şi amintirea trece în poveste

* *
*

Ca de-un tărâm netulburat mereu
M-apropii de tăcerile de aur
În care zâne torc firul poveştii.

* *
*

Şi lacul meu din suflet iar e clar
Şi undele-i de-arginturi cântă iară
Şi-n luciul lor pe rând, pe rând apar
Minunile trăite-odinioară.

(*Ţinuturi fermecate colindând* – Florin Mihai Petrescu)

## *CUVÂNT ÎNAINTE*

Cartea Nataliei Dănăilă **Magia lumii de spectacol (măşti, păpuşi, actori, marionete)** abordează o temă amplă, într-un domeniu care oferă încă destul loc cercetărilor – acela al teatrului de păpuşi şi marionete, privit din perspectiva sincretismului artelor. Pentru a ajunge la esenţa problemei autoarea deschide un larg orizont de investigaţie asupra fenomenului, pornind de la originile şi resursele artei de animaţie, urmând evoluţia ei de-a lungul veacurilor şi analizând diversele aspecte ale limbajului scenic specific, precum şi complexa chestiune a receptării.

Sprijinindu-se pe o amplă bibliografie, dar şi pe o bogată experienţă personală – ca una care şi-a închinat viaţa şi activitatea acestei arte, în calitate de regizoare, scenaristă, iniţiatoare de proiecte, conducătoare de teatru, profesoară – Natalia Dănăilă îşi structurează lucrarea cu siguranţa şi priceperea specialistului îndelung exersat şi având remarcabile realizări profesionale atât ca practician al teatrului, cât şi ca pedagog care, de un deceniu şi jumătate, formează – la nivel universitar – actori pentru teatrele de păpuşi şi marionete. Era, deci, normal ca lucrarea de faţă să fie expresia convingătoare a unei pregătiri teoretice de excepţie şi a unei activităţi de creaţie proprie, superior apreciate, ceea ce conferă lucrării o ţinută academică în măsură să slujească de model şi să fie inclusă în bibliografia domeniului.

Cu autoritate, autoarea pune în lumină idei fundamentale despre sursele primordiale ale artei, geneza artei de animaţie în contextul celorlalte manifestări de creaţie, evoluţia ei de-a lungul istoriei „în strânsă legătură cu problemele şi frământările fiinţei umane, în etapele dezvoltării vieţii sociale, culturii şi

civilizaţiei". În acest sens, autoarea priveşte critic opiniile principalilor filosofi, esteticieni, psihologi, istorici, critici de artă care au contribuit cu idei esenţiale la dezbaterea şi înţelegerea fenomenului. De fiecare dată, punctul de vedere personal e motivat de experienţa proprie, ceea ce conferă lucrării o notă de originalitate care-i sporeşte interesul. În legătură cu geneza actului creator se fac referiri la lucrările esteticienilor români Liviu Rusu – „Eseu despre creaţia artistică" – şi Tudor Vianu – „Estetica", dar autoarea merge mai departe, spre Sigmund Freud şi spre reprezentanţii şcolii lui, încheind conclusiv capitolul respectiv cu o observaţie a lui Tudor Vianu: „Opera de artă fiind produsul unei individualităţi, este firesc ca aceasta să se reprezinte pe sine în raport cu propriile sale năzuinţe sau cu felul ei de a se răsfrânge în opinia semenilor săi. Poate că multe lucruri de artă ar fi rămas neîmplinite dacă insul care le-a produs n-ar fi râvnit aplauzele publice sau cununa împletită în singurătate, pe care artistul şi-o aşează singur pe frunte."

Un loc privilegiat în economia lucrării este rezervat măştii ca dovadă şi argument al începuturilor. Se face demonstraţia că toate formele de cult, magie, ritualuri ale epocii preistorice utilizau măştile în formula de „reprezentaţie" sincretică: şi în directă relaţie cu ea – păpuşa, „un fel de mască a întregului corp" cum o numea artistul păpuşar Harro Siegel, care îşi imagina originea artei păpuşăreşti în jocul cu măşti. Masca îşi are izvorul în mit, în forţa imaginaţiei şi a disponibilităţilor creatoare ale acestuia.

Sunt apoi trecute în revistă opiniile unor distinşi cercetători ai genului păpuşăresc, precum profesorul polonez Henryk Jurkovski – care avansează câteva interesante ipoteze asupra originii şi evoluţiei fenomenului („teatrul de păpuşi îşi are rădăcinile în ritual şi mit", „Şamanul pare să fie primul animator public al păpuşii. Prin înrâurirea sa, fascinează şi se transformă pe neaşteptate dintr-un proto-preot, într-un proto-comediant").

Asupra esenţei jocului şi a raporturilor dintre joc şi artă se opreşte autoarea lucrării în capitolul „Spiritul ludic şi condiţia artei de animaţie" în care aduce, din nou, mărturii decisive desprinse din gândirea asupra domeniului a unor filosofi, esteticieni,

scriitori precum Kant, Schiller, Spencer, Groos, Vianu. „Dacă la artistul cult creaţia se deosebeşte de emoţie pentru a se apropia de muncă – zice Groos, preluat de Tudor Vianu –, la artistul primitiv ea tinde să coincidă cu emoţia, pentru a se apropia de joc." Teoria artei ca joc este deci, la Groos, o teorie a emoţiei artistice. Aceste opinii sunt puse în relaţie cu cele ale lui Spencer şi Huizinga, pentru ca, în sfârşit, autoarea lucrării să concluzioneze că lumea jocului (spiritul ludic) este o mare resursă de invenţie în arta animaţiei şi că originea acestei forme de artă îşi găseşte aici un izvor plin de prospeţime, de vigoare încă din timpurile străvechi. „Cu cât vom descifra mai profund motivaţiile artistice de-a lungul timpurilor, implicarea lor în viaţa socială, rolul lor în afirmarea personalităţii umane, cu atât vom înţelege că nu există artă minoră şi artă majoră şi că fiecare formă de exprimare printr-un limbaj artistic autonom se adresează omului, frământărilor lui sufleteşti, dorinţei lui de ordine şi de frumos, de echilibru şi de triumf" – este încheierea firească la care ajunge autoarea.

Etapelor istorice din evoluţia artei de animaţie li se rezervă un capitol bogat, temeinic informat şi structurat din perspectiva specialistului. Dintre mărturiile existente sunt reliefate acele care exemplifică modul de manifestare al păpuşilor şi marionetelor în diferite epoci, de la cea arhaică la antichitatea Indiei, Egiptului, Orientului Îndepărtat, Greciei şi Romei. Se trece apoi la teatrul de păpuşi în Evul Mediu, în Renaştere, sub influenţa Commediei dell'Arte, şi la secolele următoare, XVIII şi XIX, cu susţinute comentarii asupra evenimentelor teatral-păpuşăreşti, pentru a se ajunge la sec. XX, cu amplele lui modalităţi de exprimare teatrală în arta animaţiei. Aici, autoarea se apleacă insistent, cu autoritatea profesionistului, asupra limbajului scenic specific şi asupra receptării spectacolului de animaţie, aducând contribuţii preţioase din perspectiva cunoscătorului multilateral şi a practicianului experimentat.

Referindu-se la teatrul de păpuşi românesc în context european şi universal, autoarea relevă atât sincronismul preocupărilor creatorilor din domeniu (cu o analiză atentă a fenomenului păpuşăresc tradiţional), cât şi originalitatea şi valoarea artei

româneşti, care s-a bucurat de o recunoaştere binemeritată pe plan internaţional. Nu numai mijloacele spectaculare au fost puse în discuţie, ci şi tipul de actor cerut de noua concepţie despre teatrul pentru copii, dramaturgia acestor spectacole şi chiar arhitectura teatrului. Merită să fie menţionată excelenta analiză a pieselor scrise de G. Călinescu pentru teatrul de păpuşi.

O trecere în revistă a mijloacelor de expresie specifice teatrului de animaţie în capitolul „Particularităţi ale limbajului teatral" îi prilejuieşte autoarei analiza valenţelor expresive ale fiecărei tehnici, a capacităţii acestora de a influenţa şi valida demersul artistic atât prin valorizarea modernă a mijloacelor tradiţionale, cât şi prin disponibilitatea virtuală a acestora de a se deschide inovaţiei.

Idei de real interes cuprinde lucrarea în ceea ce priveşte *receptarea* spectacolului de păpuşi şi marionete.

După ce epuizează aspectele teoretice ale temei abordate, Natalia Dănăilă pune în studiu experienţa unui teatru cu profil specific – Teatrul pentru copii şi tineret „Luceafărul" – în care şi-a desfăşurat cea mai mare parte a activităţii sale de creaţie şi căruia i-a trasat ea însăşi profilul, i-a creat şi i-a modelat trupa spre o viziune modernă, polivalentă, dinamică, în conformitate cu evoluţia concepţiilor şi practicilor europene ale teatrului pentru copii şi tineret. Această parte a lucrării musteşte de idei proprii, de originalitate şi este o contribuţie personală de incontestabilă valoare teoretică şi practică la dezvoltarea teatrului de animaţie contemporan. În subtext, aceste pagini ale lucrării sunt o adevărată autobiografie artistică a omului de teatru Natalia Dănăilă. Atelierul experimental care a devenit Teatrul „Luceafărul" în perioada cât a fost condus de ea a dat rezultate surprinzătoare din punct de vedere artistic, a reprofilat trupa în conformitate cu cerinţele moderne ale genului, cu formele complexe de exprimare scenică, impunând conceptul de „actor total", în funcţie de care a impus un nou stil de muncă şi de creaţie. Scopul unic al acestor demersuri ale conducătoarei teatrului: spectacolul modern, de succes, spectacolul de performanţă dorit şi îndrăgit de public. Exemplele de spectacole oferite în lucrare sunt convingătoare şi au fost apreciate de spectatori şi de critica de

specialitate (fragmentele de opinii critice reproduse aici întăresc afirmaţia).

Lucrarea este bogat ilustrată cu scene din aceste spectacole.

Cartea Nataliei Dănăilă aduce în atenţie spre final un subiect cu totul neaşteptat: „Şcoala ieşeană de teatru – responsabilităţi, perspective". Un anume fior străbate sensibilităţile noastre în faţa problematicii abordate. Aceasta pentru că, până în anul 2000 (anul redactării primelor fişe de istorie a învăţământului teatral din capitala Moldovei), nu s-a mai vorbit la noi despre un asemenea domeniu de activitate. Notele autoarei – care au la bază şi referiri pe marginea propriilor mele semnale şi contribuţii privind stoparea unei prea lungi tăceri asupra fenomenului – aduc în prim plan motive serioase deschise către viitoare şi necesare comentarii şi analize.

Autoarea cărţii, ea însăşi profesoară la Universitatea de Arte din Iaşi – numărându-se printre iniţiatorii actului de redeschidere aici a cursurilor de artă teatrală – menţionează cu oportunitate:

„Poate cel mai mare «vizionar» al fenomenului artistic teatral, într-o etapă sau alta de dezvoltare şi evoluţie a vieţii sociale, este, în cele din urmă, şcoala de teatru. Ea ne orientează, ea ne pregăteşte pentru munca de atelier, ne îndeamnă la cercetare, la analiză şi sinteză, ea ne obişnuieşte să deprindem nevoia invenţiei, a descoperirii noului, a pasiunii pentru iniţiativă, pentru «a face», pentru «a întreprinde», pentru a dialoga, a comunica şi a coopera."

În încheiere, remarcăm încă o dată soliditatea şi originalitatea acestei lucrări care, prin aspectele ei teoretice şi prin referirile la experienţa de creaţie a autoarei, capătă ţinuta unei contribuţii ştiinţifice incontestabile, în măsură să-i intereseze şi chiar să-i orienteze pe creatorii din domeniu: actori, regizori, scenografi, dramaturgi.

Ştefan Oprea

# CURAJUL INOCENȚEI

*S-ar crede că în vremurile de azi, când toate ițele existenței ne sunt conectate la computere, farmecul acelui joc naiv prin care oamenii se obișnuiseră – de-a lungul a mii de ani – să recreeze lumea, în miniatură, inventând păpușile animate și făcându-le să trăiască și să hoinărească pe toate meridianele, stârnind hazul și uimirea privitorilor, pare să devină acum un lucru mai puțin căutat sau, cum spun unii, un lucru care nu merită prea mare importanță. Și aceasta în ciuda faptului că, în zilele noastre, niște figurine buclucașe sunt tot mai prezente în jocurile „pe calculator", incitând reprezentanții fiecărei generații la o vie cunoaștere a lumii animate, iar magazinele de jucării pun în vânzare milioane de mogâldețe viu colorate – rude înstrăinate ale actorilor de pânză și mucava – gata să-ți sară în brațe, după câți bani ai în buzunar, făcându-te să crezi că în preajma lor te poți simți mai bine și te poți relaxa. Din nefericire, însă, aici, totul este pus în slujba scopului comercial și umbra de miracol din lumea jucăriilor se destramă pas cu pas. Și adevărul că „... oamenii nu mai au timp să cunoască nimic, ei cumpără lucruri de-a gata de la negustori", cum ne spune povestea lui Exupery, nu mai poate fi ocolit.*

*Dar jocul acela străvechi, „jocul de-a lumea", înfiripat prin magia păpușilor și jucat pe viu, în direct, în fața copiilor de toate vârstele, fără intervenția tehnicilor sofisticate și a performanțelor electronice, este cu totul altceva. Din mâinile păpușarilor ies fantasme, năstrușnice făpturi care știu să râdă și să plângă, ca în viață, sub aura inocenței, în lumina iluzorie a unei cortine de pluș.* Inocență*?! Sună cam straniu cuvântul*

*în vremurile de azi. Ce mai poate ea să însemne, se întreabă unii, pe bună dreptate, în acest timp adesea dăruit nu pragmatismului aducător de bunăstare, ci acelui tip de pragmatism feroce ce determină expresii de intoleranţă, de primitivism, de manifestări agresive şi abuzive în comportamentul speţei umane? Cuvinte precum naivitate, nevinovăţie, tandreţe şi multe altele din aceeaşi familie rămân de neînţeles şi de nepătruns pentru toţi cei ce s-au lansat în epocă – cu o violenţă fără egal – în mari bătălii pentru agonisealǎ, pentru acapararea unor bogăţii uriaşe, din dorinţa de supunere şi dominare a semenilor etc.*

*Şi totuşi, inocenţa ne este dată din ceruri şi ea va rămâne arma secretă a sufletului omenesc întru salvarea sa, pentru toate timpurile. Din ea se naşte, suntem convinşi, întregul mister al vieţii. Ea este cea care ne înnobilează existenţa pentru că ştie şi poate să inventeze totul: artă, ştiinţă, tehnică, meserii, ocupaţii etc. Până şi măria sa* computerul *a apărut, cu siguranţă, dintr-un gând inocent. Inocenţa este chiar fuga într-un vis, fuga spre un ideal, situarea deasupra instinctelor primare. Ea trebuie protejată, cultivată şi apărată cu un maximum de efort în faţa brutalităţii şi a violenţei de oriunde şi de orice fel. Doar prin inocenţă prind aripi iluziile şi speranţele noastre, în ideea că oamenii pot deveni mai buni, mai toleranţi, mai generoşi şi mai înţelepţi; ideea că lumea însăşi mai poate fi schimbată, mereu şi mereu, în mai bine, fără îndoială.*

*Scena păpuşilor rămâne, aşadar, şi peste anul 2000, o mică planetă a inocenţei, dovedind acum cu o şi mai pronunţată subtilitate puterea ei de seducţie (vezi păpuşile lui George Călinescu, ale lui Dario Fo, ale lui Obrazţov, ale lui Michael Meschke, păpuşile Teatrului „Ţăndărică", cele apărute pe alte importante scene româneşti – Iaşi, Cluj, Craiova, Timişoara, Botoşani, Sibiu, Braşov etc. –, invenţiile seducătoare din reprezentaţiile lui Philippe Genty, Peter Schumann, Muppets etc.). Păpuşile, acele ghemotoace de pânză şi carton – în hainele lor ponosite şi zdrenţuite ori răsfăţate în dantele şi mătăsuri, animate cu har şi cu un inegalabil meşteşug, întruchipând făpturi lumeşti de tot felul, dar şi apariţii fantastice, devin o mare*

*provocare în lumea de azi, lumea fabuloasă a computerelor și a calculatoarelor performante.*

*Copiii, de la cea mai fragedă vârstă, sunt fermecați de păpuși. Imaginea insolită a figurinelor, modul lor caracteristic de a se manifesta, de a exista, faptul că păpușile îi provoacă la dialog, la acțiuni și atitudini imediate – în datele psihologiei infantile, faptul că ele seamănă atât de bine cu actorii din viața de fiecare zi, fac din păpuși eroii primei comedii umane, univers necesar, de neînlocuit, ca aerul, ca apa, ca o primă hrană a spiritului. Omul începe cu jocul, spunea un mare psiholog.*

*Tocmai prin naivitatea și stângăcia lor, marionetele se simt libere să se amestece în toate ipostazele, mărunțișurile și detaliile vieții oamenilor, să se amestece în relațiile dintre ei. Ele vorbesc cu nonșalanță despre orice, după puterile lor, precum un copil mai năstrușnic care descoperă realitatea din jur și pune celor mai mari întrebări incomode sau rostește cuvinte – nu totdeauna pe placul celor care-l ascultă – despre ciudatele legături între lucruri, fapte și evenimente. Poate că tocmai din aceste motive păpușile sunt o mare provocare și pentru adulți. Ele au desigur reacții ciudate față de cei ce se cred foarte puternici și foarte importanți, spre deosebire de ele, atât de mici și neajutorate. Ele nu-i privesc cu îngăduință nici pe mai marii îmbogățiți, cei fuduli și îngâmfați: atotștiutorii, atotcunoscătorii, atotprogramatorii, atotguvernatorii etc. etc.*

*Marionetele și păpușile au un fel unic de a comunica, printr-un limbaj spontan, persiflant, inconfundabil, încărcat de emoție și plin de simboluri, de la masca și gestul caricatural, la atitudinea plină de grație și, în cele din urmă, la cuvântul încărcat de semnificații. Amintim spusele poetului:* „Lumea-i plină de păpuși / De tot soiul, mari și mici, / Cu surtuce, cu mănuși, / Cu șalvari și cu ișlici… / Că-s păpuși, păpuși lumești / Tot să stai să le privești…"

*Nici cel mai performant calculator din lume, oriunde va apare el, nu va putea înlocui vreodată, prin umor, prin frumusețe, prin sensibilitate, misterul și măiestria jocului direct, viu și proaspăt al păpușilor.*

*După cum se vede, pledez în rândurile de față pentru ideea că merită să discutăm și despre păpuși și despre micul lor teatru din vremurile de azi – teatru prin care copiii descoperă lumea, iar maturii o redescoperă, cu toții ocrotiți de duhul sfânt al inocenței și al dulcelor iluzii de tot felul, fără de care viața noastră ar fi cu mult mai săracă și, sigur, mai tristă.*

*Cu cât mă apropii mai mult de cunoscutele și încă necunoscutele taine ale spațiului teatral păpușăresc, îndemnată de dorința de a descifra în profunzime tot mai multe date legate de specificul acestui domeniu al artei, descopăr faptul că nu mă pot desprinde de obișnuința (sau de impulsul) de a-mi pune mereu întrebări, cu gândul la experiența scenică de până acum, cu gândul la acțiunile constructive în care m-am implicat. Am și acum mari satisfacții când pot să-mi clarific și să rememorez, de pildă, împrejurările care m-au dus la întâlnirea și cunoașterea lumii teatrului: a lumii teatrului de păpuși și marionete. M-au obsedat multă vreme întrebări legate de originea și evoluția artei de animație – în contextul apariției și dezvoltării celorlalte arte. M-au interesat profund problemele limbajului specific al artei păpușărești, precum și problemele legate de receptarea spectacolului de animație. Am vrut să cunosc până la amănunt ideile și mecanismele pe baza cărora funcționează școlile de teatru, fiind convinsă că formarea unor generații de tineri actori, regizori și scenografi păpușari nu poate fi lăsată la voia întâmplării, doar pe seama unor cluburi și a unor formații artistice de amatori, oricât de talentați și generoși ar fi unii dintre animatorii acestora. Apoi, m-am întrebat, adesea, dacă actorul păpușar profesionist găsește astăzi măsura cuvenită între mijloacele de expresie tradiționale ale artei sale și cele ale limbajului modern – solicitate în contextul actual al artei spectacolului. Și, în concluzie, încă o întrebare stăruitoare: Ce-i oferă prezentul, și ce-i va oferi viitorul – prin anticipare – artistului păpușar?*

*Prin bunăvoința distinsei profesoare* Mihaela Mârțu *de la Universitatea „Al.I. Cuza" din Iași, a regretatului profesor* Ioan Constantinescu, *precum și prin buna colaborare cu o mai veche colegă a mea de jurnalistică,* Coroiu Monica, *entuziastă și*

*îndrăgostită de teatru, de mulți ani profesoară renumită de limba franceză – la Liceul „Mihail Sadoveanu" din Iași – am intrat în contact cu o bibliografie importantă pentru documentarea mea, pe baza unor traduceri de foarte bună calitate a unor pagini (cărți, reviste, publicații) de limbă franceză și de limbă germană. Și prin evocarea acestor fapte aduc un semn de recunoștință pentru sprijinul ce mi l-au acordat acești oameni, cu dăruire, înaltă competență și generozitate.*

*Cât privește intenția autoarei acestor rânduri de a închega un fel de jurnal cât de cât cuprinzător asupra anilor de viață petrecuți în atmosfera* Teatrului „Luceafărul" – Teatrul pentru Copii și Tineret din Iași – *în calitate de secretar literar, regizor și director – rămâne ca un gest de a rememora fapte și întâmplări unice și a le prezenta oamenilor ca pe o nebănuită descoperire, în căutarea de sensuri și ținte pe un drum al cunoașterii și comunicării.*

*Destinul a făcut ca în această parte de lume, atât de săracă, dar atât de receptivă la sensurile înnoitoare și transformatoare ale vieții sociale, să se nască idei și proiecte dintre cele mai îndrăznețe, tocmai în vremurile mult închistate de dogme și verdicte dictatoriale. Și astfel, la Iași, s-au pus bazele edificării în anii '70 – '80 a unui nou teatru de anvergură – primul în țară de acest fel – destinat publicului aflat la anii copilăriei și adolescenței. Odată cu acest demers se lansa cu destul curaj ideea că o stare de libertate a creației scenice – ca sinteză a artelor – poate contribui și poate sluji, cu temei, la formarea unui spirit liber de gândire și de acțiune, în anii tinereții, atunci când viziunea asupra lumii se poate clădi cu deosebire pe baza impactului cu cele mai rezonante valori de ordin artistic și cultural ale timpului.*

*Luând în seamă neajunsurile și dificultățile cu care se confruntă și astăzi instituția teatrală, în genere, neajunsurile de natură economică, în special, dar nu numai, și observând în același timp eforturile extraordinare ale creatorilor autentici de a depăși momentele mai grele, plasându-se în fruntea unor experimente scenice viguroase, pline de prospețime, care atrag noi generații de spectatori, avem convingerea că teatrul rămâne*

*un univers de neînlocuit în activitatea spirituală a omului, în contextul vieții sociale. Și astăzi, mai mult ca oricând, contribuția teatrului la acea mult dorită stare de bine și de echilibrare a frământărilor noastre de fiecare zi este imensă. În acest context, ne gândim și la asemănările sau poate la deosebirile dintre creatorii de pe scenă și publicul care participă la reprezentațiile teatrale, știind că ambele părți sunt la fel de pasionate și de implicate în arta teatrului.*

*Multe răspunsuri la problematica vieții teatrale am căutat de-a lungul anilor. Nu le-am găsit pe cele „definitive", spre bucuria noastră. Mai avem încă motive să ne aflăm în atelier și în bibliotecă, acolo unde ne simțim cel mai bine și unde, sigur, mai putem afla noutăți.*

*Și dacă acolo, în atelier, cuprinși încă de inocență, stările noastre de uimire, de plăcere, de emoție și neastâmpăr, se contopesc și ne dau ghes, sunt încredințată că teatrul de păpuși și marionete rămâne într-adevăr, pe mai departe, un spațiu de creație generos, plin de făgăduințe.*

**N.D.**

# PARTEA I

## VÂRSTELE PĂPUŞILOR ŞI MARIONETELOR

## (investigaţii de antropologie în arta de animaţie)

# ORIGINI ŞI RESURSE ALE ARTEI DE ANIMAŢIE

În epoca noastră, milioane de copii şi tineri sunt încă nedespărţiţi de lumea spectacolului de păpuşi şi marionete. Şi parcă o naivă dar stăruitoare întrebare pluteşte mai tot timpul pe lângă noi: „Şi marionetele există, nu-i aşa? Dar de unde vin ele, pe scenă, când vin? Şi încotro se duc, după ce cade cortina?“

O analiză atentă şi un comentariu extins asupra originilor şi resurselor artei de animaţie ar trebui să pornească, spunem noi, de la observaţii legate de perceperea actuală a manifestărilor artistice din domeniu, de la ponderea acestor manifestări în lumea contemporană, considerând fără îndoială că orice fapt de artă realizat astăzi poartă în sine o matrice originară a primelor impulsuri omeneşti îndreptate către creaţie, cu multiplele lor determinări psiho-sociale.

Intenţionăm, aşadar, să vorbim în acest prim capitol despre izvoarele unei arte străvechi ale cărei mijloace specifice de expresie şi comunicare sunt redescoperite în lumea de azi.

Statistici actuale ne-ar putea oferi uimitoare date privitoare la numărul mare de trupe înfiinţate, în ultimii 20 de ani, pe toate continentele. În legătură cu aceasta am afla că a crescut considerabil şi numărul actorilor şi realizatorilor de producţii scenice păpuşăreşti, domeniu de activitate foarte puţin darnic în planul unor câştiguri băneşti obţinute peste limita decenţei. De asemenea, cu ajutorul calculatorului, am putea înregistra un număr impresionant de festivaluri naţionale şi internaţionale ale artei de animaţie, organizate în zeci şi zeci de oraşe de pe toate

meridianele. Am putea afla, totodată, importante detalii despre o multitudine de proiecte de creaţie patronate de UNESCO şi U.E., susţinute de instituţii publice din mai toate oraşele lumii, sub egida unor mari fundaţii culturale, şcoli şi universităţi, posturi de televiziune, importante studiouri cinematografice etc.

Factorii determinanţi ai fenomenului actual de revitalizare a artei de animaţie (teatrul de păpuşi şi marionete, teatrul de umbre, teatrul de obiecte animate, filmul de animaţie) sunt percepuţi cu interes de către cercetători, iar în cele ce urmează, mă voi opri mai pe larg asupra unora dintre ei, având astfel o cale deschisă spre analiza dominantelor de esenţă ale acestei arte, ale valorilor ei în plan estetic şi socio-cultural.

Am cunoscut în ultimii 30 de ani atmosfera unor importante festivaluri internaţionale: Veneţia (Italia), Charleville-Mezieres, Rodez (Franţa), Eslingen, Bremen, Zwikau (Germania), Mistelbach (Austria), Siebenick, Zagreb (Croaţia), Varşovia, Cracovia, Lotz (Polonia), Sofia (Bulgaria), Murmansk (Rusia), Chişinău (R. Moldova), Bruxeles (Belgia), Bekeskabo (Ungaria), Praga (R. Cehă), Bucureşti, Galaţi, Botoşani (România). Contactul cu diversitatea stilistică a reprezentaţiilor vizionate în cadrul acestor manifestări, întâlnirea cu nenumăraţi creatori de spectacole (actori-păpuşari, regizori, scenografi) ne-au creat posibilitatea de a ne forma o imagine largă despre fenomenul teatral păpuşăresc actual, cu tendinţele şi orientările lui, cu aplecarea lui spre înnoirea mijloacelor de expresie, printr-un limbaj modern, adecvat lumii contemporane, dar aflat, în continuare, sub magia şi sub seducţia elementelor sale de tradiţie, chiar de origine.

* *
*

Înţelegerea mai profundă a rosturilor artei de animaţie, în vremurile noastre, este posibilă dacă avem şi disponibilitatea de a ne îndrepta atenţia şi asupra epocii ei de început, asupra procesului ei de geneză.

Privită în ansamblul celorlalte manifestări de creaţie, geneza artei de animaţie cunoaşte aceleaşi determinări caracteristice artei primitive în genere. De asemenea, evoluţia sa, de-a lungul istoriei, se prezintă ca la toate celelalte forme de artă, în strânsă legătură cu problemele şi frământările fiinţei umane, pe parcursul etapelor dezvoltării vieţii sociale, culturii şi civilizaţiei. Numeroşi filosofi, istorici, esteticieni, critici de artă, psihologi, au căutat să dea răspuns unor întrebări esenţiale privitoare la originea artei, privitoare la sursele şi izvoarele care au determinat apariţia ei. În munca de atelier, noi înşine căutăm adesea clarificări legate mai cu seamă de adevărul cercetărilor noastre, de autenticitatea şi adâncimea neliniştilor trăite, la fiecare început de proiect, clarificări legate de ţintele şi sensurile acţiunilor noastre. Experimentul, jocul căutărilor, nu ne-au fost niciodată tulburate de problematizarea intenţiilor şi demersurilor noastre. Dimpotrivă, satisfacţia unor noi descoperiri este mobilizatoare, iar luciditatea cu care suntem uneori nevoiţi să întâlnim şi eşecul ne determină un sentiment dureros de care dorim să ne eliberăm, luând lucrurile de la capăt. Printre lecturile noastre parcurse cu intenţia de a cuprinde această vastă arie de cercetări şi sinteze referitoare la originea artei, în speţă la originile străvechi ale artei, s-a numărat şi cartea lui Liviu Rusu, **Eseu despre creaţia artistică**, tipărită în colecţia Biblioteca de Estetică, sub îngrijirea lui Victor Ernest Maşek, la Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică (1989). Abordând cu multă acuitate şi pătrundere problema creaţiei şi a creatorului de artă, Liviu Rusu îşi invită cititorul la o adevărată dezbatere asupra genezei actului creator. El menţionează pentru început că astăzi, în urma dovezilor bazate pe fapte, predomină convingerea că arta primitivă îşi are originea în instinctul conservării, care generează în mod direct activitatea practică. Datele etnologice, subliniază autorul, nu par să pledeze nici în aparenţă pentru instinctul de reproducere şi alte instincte propuse de unii la baza creaţiei artistice. Activitatea practică ar rămâne singura în discuţie ca fiind sursa comună din care s-au detaşat, treptat, diferitele arte. Dar această metodă, proprie evoluţionismului, tinde să explice fenomene superioare prin cele inferioare. E adevărat că datele etnologice dovedesc strânsa legătură dintre artă şi

activităţile practice, subliniază Liviu Rusu, dar autorul se întreabă dacă aceasta este o dovadă suficientă pentru a se demonstra că arta s-a născut şi s-a dezvoltat din necesităţile practice: „E de netăgăduit că obiectele care formează ansamblul artei primitive au servit un scop practic, însă acelaşi obiect poate servi mai bine chiar, fără ornamentul decorativ. Un pumnal, de exemplu, e mai adaptat practicii dacă are un mâner simplu decât unul sculptat. Ne putem întreba de ce îşi decorează omul primitiv uneltele dacă această decoraţie, fără a le face mai practice, le scade dimpotrivă utilitatea? Când omul primitiv aplică prima crestătură sau pentru prima dată culoarea pentru a decora un obiect, nu o face oare în intenţia de a se ridica deasupra scopului practic? Credem că putem răspunde afirmativ la această întrebare. Unealta omului primitiv este un obiect de artă, nu prin caracterul său practic, ci tocmai fiindcă depăşeşte scopul utilitar. Arta, la început, este numai asociată activităţii practice, dar nu se naşte din ea. Ea a găsit numai un prilej de manifestare în activitatea practică."* Liviu Rusu este încredinţat că omul primitiv, în urma mijloacelor sale simple de trai şi probabil a mentalităţii sale reduse, e stăpânit de preocupările imediate ale existenţei şi el nu are timp nici posibilitate să se consacre exclusiv artei. Dar anumite tendinţe de activitate artistică există în el, şi le va manifesta, aşa cum va putea, adică în ocupaţiile sale curente. Treptat, omul îşi dezvoltă condiţiile de trai şi atunci viaţa sa sufletească se îmbogăţeşte, mijloacele lui de expresie, de asemenea, iar arta dobândeşte un caracter superior, o anumită autonomie. Şi autorul **Eseului despre creaţia artistică** concluzionează sugestiv: „Fără să vrem, mentalitatea noastră de astăzi este dominată de un punct de vedere utilitarist care caută scopul practic al tuturor lucrurilor, scăpând din vedere un anumit caracter de elevaţie în creaţia omului primitiv. Dar repetăm: activitatea practică este pentru omul primitiv numai un prilej de exprimare a unei tendinţe

---

* Liviu Rusu – **Eseu despre creaţia artistică**, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1989, cap. III, pag. 63

artistice şi nu o explicaţie a ei; dacă pasărea îşi face cuibul în copac, putem să explicăm pasărea în funcţie de copac?"*

Tudor Vianu, în capitolul *Eteronomia artei* – din volumul **Estetica**, promovează ideea că impulsul artistic se face simţit în manifestările omului primitiv înainte de căutarea unor soluţii pentru problemele lui practice. Ordinea şi unitatea lumii erau punctele forte ale gândirii imaginative, determinând tendinţe creative.

„Omul este în mod natural artist. Acţiunea de a prelucra obiecte materiale în scopul de a le da o organizare expresivă şi o unitate, adică tocmai activitatea artistică, decurge dintr-un impuls primitiv al sufletului... Omul paleoliticului, care nu se slujea decât de unelte cioplite grosolan în piatră şi oase, manifesta totuşi o măiestrie artistică uimitoare, după cum o dovedesc atâtea din operele sale de artă, desenuri şi picturi murale, găsite în grotele din Spania nordică şi Franţa de sud etc. Comparate între ele, tehnica şi arta acestui timp dovedesc că pe când cea dintâi era o achiziţie recentă (tehnica), cea din urmă (arta) trebuie să fi avut un lung trecut în urma ei. Evoluţia tehnică a omenirii trebuie să fi fost anticipată de o lungă evoluţie artistică. Artistul este mai vechi decât *homo faber*. În practica artelor pare a se fi educat deprinderile tehnice ale omului, şi cu mult înainte ca forţele sale să se fi aplecat la rezolvarea unor teme utilitare de viaţă, ele s-au exercitat artistic şi liber."**

În **Istoria credinţelor şi ideilor religioase**, în capitolul I, Mircea Eliade face o serie de referiri foarte apropiate de argumentele lui Liviu Rusu şi ale lui Tudor Vianu privitoare la „opacitatea" documentelor preistorice care nu sunt capabile să vorbească despre manifestările spirituale ale paleantropilor în procesul de făurire a uneltelor, ca obiecte de artă, întrucât „credinţele şi ideile nu sunt fosilizabile". Autorul critică şi el poziţia evoluţioniştilor care, preocupaţi doar de a demonstra

---

* Liviu Rusu – **Eseu despre creaţia artistică**, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1989, cap. III, pag. 64

** Tudor Vianu – **Estetica**, Editura Orizonturi, Bucureşti, 2000, cap. *Eteronomia artei*, pag. 152-154

analogiile acestora cu primatele, lansează ipoteza „nonreligiozităţii" paleantropilor. „Şi totuşi, este de neconceput ca uneltele să nu fi fost încărcate de o numită sacralitate şi să nu fi inspirat numeroase episoade mitologice. Primele descoperiri tehnologice – transformarea pietrei în instrumente de atac şi de apărare, dominarea focului – au asigurat nu numai supravieţuirea şi dezvoltarea speciei umane, ci au produs, în egală măsură, un întreg univers de valori mitico-religioase, au incitat şi hrănit imaginaţia creatoare. ...Orice document, chiar contemporan, este «spiritual opac» câtă vreme nu ajungem să-l descifrăm integrându-l într-un sistem de semnificaţii. O unealtă preistorică sau contemporană nu poate să releve decât intenţionalitatea sa tehnologică: tot ceea ce producătorul sau posesorii ei au gândit, au simţit, au imaginat, au sperat în relaţie cu ea, ne scapă. Dar trebuie să încercăm cel puţin, să ne imaginăm valorile non-materiale ale uneltelor preistorice. Căci, altfel, această opacitate semantică poate să ne impună o înţelegere complet eronată cu privire la istoria culturii... Homo faber a fost totodată homo ludens, sapiens şi religiosus."* Mircea Eliade adaugă acestor consideraţii o serie de detalii deosebit de importante mai cu seamă pentru aria investigaţiilor noastre, ce urmează să dezvăluie resursele unei arte străvechi – arta de animaţie. Mă refer la exemplele concrete oferite de autor, demonstrând puterea imaginativă a oamenilor primitivi. În preistorie, ca şi în gintele de vânători contemporani, menţionează autorul, animalele sunt considerate a fi asemănătoare oamenilor, dar înzestrate cu puteri supranaturale; ei cred că semenii lor pot să se transforme în animal şi viceversa; că sufletele morţilor se pot stabili în animale; în sfârşit, că există relaţii misterioase între o persoană şi un anumit animal. Cât priveşte fiinţele supranaturale atestate în religiile triburilor de vânători, distingem însoţitorii sau „spiritele păzitoare" theriomorfe, divinităţile de tip Fiinţa supremă – Stăpânul animalelor, proteguind atât vânatul cât şi pe vânători, spiritele junglei şi spiritele diferitelor specii de animale. Pe de altă parte, autorul relevă diferite comportamente

---

* Mircea Eliade – **Istoria credinţelor şi ideilor religioase**, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1988, cap. I, pag. 5

religioase specifice civilizaţiilor de vânători: omorârea animalului constituie un ritual, implicând credinţa că Stăpânul Animalelor veghează pentru ca vânătorul să nu ucidă decât atât cât are nevoie spre a se hrăni, şi să nu risipească hrana; oasele, în special craniul, au o valoare spirituală considerabilă (probabil pentru că se credea că ele găzduiesc „sufletul" sau „viaţa" animalului). De asemenea, e interesant de studiat, după sugestia aceluiaşi autor, rolul uneltelor în viaţa vânătorii şi a pescuitului. Mircea Eliade subliniază faptul că valoarea magico-religioasă a unei arme de lemn, de piatră sau de metal, supravieţuieşte încă la populaţiile rurale europene şi nu numai, în folclorul lor. „Dominarea distanţei", cucerită graţie armei proiectil, a produs nenumărate credinţe, mituri şi legende. Sunt reamintite astfel mitologiile articulate în jurul lănciilor (suliţelor) care se înfig în bolta cerească şi permit înălţarea la cer, sau săgeţile care zboară printre nori, străpungând demonii şi formează un lanţ până la cer etc. Îmi vin în minte, pe marginea acestor exemple, nenumăratele motive mitice cu care ne întâlnim în basmele româneşti şi universale, în baladele şi legendele populare, în animarea măştilor noastre tradiţionale purtând însemnele unor manifestări rituale şi sacre (Cerbul, Capra, Ursul, Căiuţii, Brezaia, Ţurca etc.) şi evoluând, până azi, în contextul teatrului folcloric. Este limpede că acest fabulos univers mitologic devine materia fierbinte, incandescentă, din care în perioada de mijloc şi în perioada superioară a paleoliticului, după cum susţine Ovidiu Drimba, în **Istoria culturii şi civilizaţiei**, se zămislesc toate artele. „O semnificaţie magică, un sens religios aveau fără îndoială şi reprezentările artistice, deosebit de frecvente în perioada paleoliticului superior. Includerea lor în repertoriul actelor de cult era determinată de concepţia de viaţă a omului acestei perioade. ...Trebuie să admitem aşadar că în epoca paleoliticului superior aveau loc (desigur, nu identic în toate zonele geografice) felurite ceremonii cu caracter religios, acte funerare, sacrificiale, practici de incantaţii şi exorcisme, rituri de vânătoare etc. Probabil erau însoţite de murmure, cuvinte, formule rostite coral şi erau eventual acompaniate de sunetele unor rudimentare instrumente de percuţie (sau de frecare, de tipul buhaiului). În cadrul acestor ceremonii rituale un rol

esenţial îl aveau şi mimica, pantomima sau costumaţia bizară (a vrăjitorului, a şamanului) imitând înfăţişarea animalelor. Probabil că omul erei paleoliticului târziu practica şi pictura propriului său corp sau chiar deformările corporale intenţionate – aşa cum procedează şi unele populaţii primitive de azi – cu un evident scop magic."*

Liviu Rusu demonstrează că impulsul primitiv al creaţiei artistice provine dintr-un dezechilibru al sufletului omenesc determinat nu de nevoile biologice care sunt dirijate spre lumea exterioară (foame, căutarea de adăpost, sexualitate) ci de nevoi mult mai adânci decât cele instinctive. „Acest dezechilibru pune sufletului probleme care nu se pot rezolva altfel decât printr-o activitate creatoare... Fără îndoială, omul primitiv este stăpânit mai întâi de puterea instinctelor. Însă el creează artă nu în măsura în care lasă curs liber acestora, ci în măsura în care le depăşeşte. Stările sale de excitaţie interioară ne arată că el are şi alte necesităţi decât cele de conservare şi reproducere, nevoi care trebuie satisfăcute altfel. Aceste necesităţi sunt de natură spirituală şi satisfacerea lor are loc în sens contrar satisfacerii instinctelor elementare... Creaţia artistică îşi are deci originea într-un conflict cu natura primitivă. Opera de artă, ca orice creaţie spirituală, nu se naşte deci din prelungirea impulsurilor instinctive, ci ca o evaziune din strânsoarea lor."** Aşadar, nevoile omului apărute în planul spiritual nu pot fi satisfăcute decât prin mijloace create. Acestea cer la rândul lor *eforturi creatoare. Se creează astfel o realitate nouă* din materia care s-a dovedit a fi cuvântul, sunetul, culoarea, marmora, lemnul, piatra etc. Eforturile depuse de om pentru această realitate nou creată din materia remodelată după proiecţiile imaginaţiei sale, îi restabileşte echilibrul sufletesc (creaţia artistică).

În legătură cu toate aceste argumentări referitoare la originea creaţiei artistice s-ar putea pune problema că impulsurile biologice nu au nici o importanţă pentru creatorul de artă. Ar fi o

---

* Ovidiu Drimba – **Istoria culturii şi civilizaţiei**, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1985, pag. 27-28

** Liviu Rusu – **Eseu despre creaţia artistică**, cap. III, pag. 69

supoziție falsă. Știm asta din viața noastră, știm asta din mesajele pe care le primim din partea operelor de artă. Importanța impulsiunilor biologice este capitală dar ea se manifestă nu direct ci indirect, după cum menționează Liviu Rusu: „Tensiunea fără de care nu se poate dezvolta lumea interioară și din care se naște creația, este o reacție față de pornirile instinctuale. Fără excitația pornirilor instinctuale, nici reacția lumii interioare nu s-ar produce... Artistul are nevoie de un substrat instinctiv puternic și el este o ființă răvășită de forțele naturii sale. Calitatea sa creatoare nu vine din absența instinctelor, ci din faptul că, în pofida puterilor lor, nu se lasă dominat orbește de ele ci își caută căile proprii spre înălțimi spirituale, luptându-se cu natura sa primitivă."*

Dacă acest punct de vedere privitor la resursele primordiale ale creației artistice ne satisface, și întrebările noastre legate de cauzele adânci ale declanșării actului artistic – de la origini până în zilele noastre – primesc un răspuns plin de substanță, ar fi util să ne oprim și asupra orientărilor psihanalizei – ale cărei efecte n-au contenit să stârnească mult interes în domeniul cercetării mai noi a fenomenologiei artei și, fără pretenția unei anume aprofundări a acestei teme, vom semnala câteva idei.

Reprezentanții școlii lui Freud susțin ipoteze conform cărora anumite instincte, în primul rând cel sexual, ar determina impulsul creației artistice, dar că el s-ar prezenta în operă, ca și în vis, prin sublimare. În cadrul acestei viziuni, „artistul este un individ al cărui suflet este esențialmente dramatic. Instinctele se combat în sufletul său și sublimarea care rezultă este creația artistică, în care indivizii comuni găsesc la rândul lor un mijloc de eliberare pentru propriile lor conflicte; cultivarea artei este pentru aceștia din urmă o adevărată metodă psihoterapeutică."** Interesantă este și observația lui Freud, remarcată în cadrul cercetărilor legate de psihologia fanteziei (nu poate fi ignorat rolul fanteziei în geneza creației artistice). După opinia lui Freud, fantezia nu desfășoară nicăieri o activitate mai intensă decât la

---

* Liviu Rusu – **Eseu despre creația artistică**, cap. III, pag. 71
** Tudor Vianu – **Estetica – Teoria psihanalitică a artei**, pag. 160

persoanele care suferă de o nemulţumire oarecare. „Dorinţele neîmplinite sunt forţele motoare ale fanteziilor şi fiecare fantezie particulară este împlinirea unei dorinţe, o corectare a realităţii nesatisfăcătoare.“ (S. Freud). Aceste dorinţe, subliniază Freud, sunt sau de natură erotică, sau răspund nevoii de putere şi înălţare a eu-lui propriu. El există uneori în acelaşi complex, căci dacă fantastul se doreşte puternic şi pururi încoronat de succes, el speră în felul acesta să-şi apropie mai bine şi obiectul aspiraţiei sale erotice. În lumina acestei viziuni, Tudor Vianu aduce unele clarificări: „Mecanismul creaţiei poate fi pus în mişcare nu numai de un preaplin al sentimentului care-şi caută o canalizare şi o deviere, dar şi de sentimentul unei insuficienţe. Apăsător poate fi nu numai excesul sentimentului, dar şi sărăcia lui. Viaţa practică tempereazã unele sentimente, atenuează unele reacţii. În lumea fanteziei sale, însă, artistul trăieşte sentimente mai puternice şi rare, pe care viaţa i le refuză de obicei. Acolo găseşte el corectarea lipsurilor din viaţă. Dar creaţia artistică are şi rolul de a-l afirma pe artist. Opera de artă fiind produsul unei individualităţi este firesc ca aceasta să se reprezinte pe sine în raport cu propriile sale năzuinţe sau cu felul ei de a se răsfrânge în opinia semenilor săi. Poate că multe lucruri de artă ar fi rămas neîmplinite dacă insul care le-a produs n-ar fi râvnit aplauzele publice sau cununa împletită în singurătate, pe care artistul şi-o aşează singur pe frunte.“*

* Tudor Vianu – **Estetica (Motivele eteronomice ale creaţiei)**, pag. 287

## MĂŞTILE – DOVADA ÎNCEPUTURILOR; FUNCȚIA MAGICĂ A MĂŞTILOR

Ne imaginăm acele timpuri străvechi când omul se descoperă pe sine în contextul vieţii sociale şi în contextul relaţiilor sale cu natura. O puternică impresie, spun cercetătorii, pe baza a numeroase „probe" adunate (picturile rupestre, cele mai convingătoare dintre ele) îi lasă omului lumea în mişcare, efectele mişcării, efectele imaginilor în mişcare. „Gândirea omenească, în primul ei stadiu de dezvoltare, nu a fost încă de tip raţional, ci cu precădere imagistic – gândire prin imagini... În această etapă omul se identifică cu lucrurile şi se transformă (sau se transferă) în ele."* Credem că această epocă îndepărtată este tocmai timpul când omul, sub impulsul efectelor mişcării şi al compunerii imaginilor vizuale care-l impresionează puternic, îşi manifestă tendinţa de a însufleţi lumea obiectelor inerte cu care intră în contact şi a da acesteia, prin aptitudinile sale creatoare, adevărate însuşiri estetice. O bucată de lemn căreia i s-au încrustat cu expresivitate câteva linii asemănătoare fizionomiei unui copil a devenit prima păpuşă. Din combinarea altor obiecte (blană, os, argilă, fildeş, nuiele etc.) s-au creat primele măşti imitând înfăţişarea animalelor, mai târziu a păsărilor, a spiritelor, a strămoşilor etc. Cunoaşterea şi folosirea focului îl face pe om să descopere şi să se lase atras de misterul umbrelor animate sub semnul unor metafore. „Omul epocii paleolitice se simţea într-un raport direct şi permanent cu natura, pe care o vedea

---

* Gillo Dorfles – **Estetica mitului**, Editura Univers, 1975, pag. 28

animată, căreia îi atribuia un suflet; şi era convins că el putea avea o influenţă sigură şi nemijlocită asupra naturii, asupra întregii lui ambianţe. Lumea i se prezenta ca o unitate."* În contextul acestor precizări nu ne ferim să susţinem şi noi ipoteza că acţiunile creatoare legate de animaţie fac şi ele primii paşi în această epocă şi că geneza lor este legată de puterea omului de a-şi fi imaginat şi de a fi inventat un foarte original mijloc de comunicare, printr-un limbaj metaforic inedit, de o mare complexitate. Chiar de la început, acest limbaj, prin excelenţă vizual (de imagine) este un sincretism al mai multor modalităţi de expresie:

a) artă plastică – personaje (păpuşi sau măşti) provenite din sculptură sau din metamorfozarea şi prelucrarea unor obiecte şi materiale;

b) alcătuirea unei povestiri, reproducerea unui mit care să transmită un mesaj semenilor (o convingere, o credinţă, o concepţie despre viaţă, o nelinişte, o obsesie, o speranţă etc.) prin însufleţirea personajelor inerte;

c) compunerea şi crearea unui spaţiu de joc în care să evolueze personajele animate;

d) imaginarea şi crearea costumaţiei animatorului şi a personajelor însufleţite;

e) mişcarea expresivă de animare a personajelor de către animator (viitorul artist păpuşar şi marionetist), în funcţie de cerinţele povestirii;

f) interpretarea unor murmure, a unor incantaţii, a unor strigăte sau sunete onomatopeice;

g) susţinerea unor semnale sonore-muzicale creatoare de atmosferă şi dramatism, creatoare de mister.

Toate formele de cult, magie, ritualuri ale epocii preistorice utilizează măştile în această formulă de „reprezentaţie" sincretică. Sigur, trebuie subliniat faptul că sincretismul este o însuşire caracteristică a tuturor formelor de artă primitivă. Prin evoluţia lor însă, pe parcursul istoriei, se demonstrează că unele dintre acestea îşi păstrează, prin natura lor, caracterul sincretic. Ba mai

---

* Ovidiu Drimba – **Istoria culturii şi civilizaţiei**, pag. 27

mult, în zilele noastre, sincretismul lumii spectacolului, de pildă, în arta de animaţie şi în teatru în genere, este şi mai evident, mai accentuat, mai necesar, am îndrăzni să spunem. Observaţiile noastre susţin ideea că sincretismul nu a influenţat negativ elementele de autonomie ale acestor arte, elemente care au apărut pe o anume treaptă de dezvoltare a lor, ci dimpotrivă, le-a scos şi mai bine în evidenţă trăsăturile specifice, resursele, izvoarele de inspiraţie, modalităţile estetice proprii, performanţele lor de comunicare.

Acolo unde lucrurile se arată a fi altfel, în contradicţie cu menţionările făcute de noi, se poate pune în discuţie o singură variantă: realizatorii unor asemenea genuri de spectacole (de animaţie) nu cunosc în profunzime natura artei pe care susţin că o slujesc, iar efortul necesar pentru punerea în valoare a elementelor ei specifice – prin componentele integrate în spectacol – sigur, într-o viziune unitară – este evitat. Astfel, din nefericire, este evitat chiar experimentul total. Lucrurile rămân într-o formă hibridă, neconduse până la capăt. În acest caz autenticitatea actului artistic propriu-zis este pusă la îndoială. Într-un spectacol de marionete, important nu este faptul că pe lângă păpuşi sunt integraţi şi actori în carne şi oase (aceştia manifestându-se la vedere). Important este ca modalităţile de expresie ale actorilor să slujească limbajul păpuşăresc, să pună în valoare păpuşile prin specificul lor, prin misterul lor. În cartea sa **Automate, idoli, păpuşi – Magia unei lumi** – regizorul şi profesorul Cristian Pepino accentuează în profunzime în capitolul *Evoluţia conceptului de teatru de păpuşi şi de artă a animaţiei*: „De multe ori atât dramaturgii cât şi unii creatori din teatrul de păpuşi nu ţin cont de limitele acestei arte, care decurg din faptul că personajul este o creaţie plastică şi nu un om viu. Chiar dezvoltarea unei tehnici ce permite imitarea mimicii (păpuşi cu maxilar mobil, cu ochi sau pleoape mobile etc.) nu poate modifica această situaţie fundamentală. Conceperea unui scenariu de teatru de păpuşi trebuie să dea posibilitatea evoluţiei spectacolului în planul compoziţiei şi expresiei plastice. Dacă în teatrul dramatic este posibilă evoluţia psihologică a personajelor, iar accentuarea conflictului este suficientă pentru a menţine treaz

interesul spectatorului, în teatrul de animaţie se produce un fel de erodare a imaginii în absenţa unor modificări vizuale semnificative, a unor noutăţi vizuale care să exprime cu mijloace plastice creşterea tensiunii dramatice."*

Dar să ne oprim mai pe îndelete la problema măştilor, la importanţa lor legată de geneza artei de animaţie.

Romulus Vulcănescu, în studiul său **Măştile populare** face o analiză bazată pe o largă documentare referitoare la geneza măştilor, la funcţiile acestora în epoca primitivă, dar şi la modificările lor de a fi străbătut timpul sub atribute noi, implicate permanent în fapte de cultură, în fapte de artă. De la transfigurarea magică proprie ritologiei primitive, în condiţii noi de dezvoltare socio-culturală, măştile sunt folosite în cadrul unor transfigurări ludice declanşate de jocul artistic cu masca în datinile familiale şi sărbătorile calendaristice. Deşi în cazul măştilor populare, conţinutul şi forma lor istorică mai păstrează în elementele tradiţionale reziduuri de cultură arhaică de magie difuză, măştile corespund pe plan etnic altor nevoi socio-culturale. Jucate la ceremonii şi spectacole populare ele oferă, după studiul lui Romulus Vulcănescu, satisfacţii ludice noi, precum siguranţă de sine, euritmie, impuls creator, efecte plastice de prestigiu artistic. Dar ne întrebăm, toate aceste declarate atribute noi şi satisfacţii de ordin spiritual pe care le oferă şi azi jocul măştilor, nu se făceau oare simţite în formele lor simple, primitive, şi atunci, şi la începuturi? Misterul măştilor nu ascunde şi nu poartă şi azi conotaţii subtile, apariţia unor imagini care amuză, ce-i drept, dar şi neliniştesc publicul? „Demonii lor" nu se lasă marginalizaţi, cu siguranţă, după opinia noastră. La această idee vom mai reveni, când vom vorbi despre modalităţile de expresie ale spectacolelor contemporane, ale spectacolelor de animaţie cu precădere.

Un renumit artist păpuşar, Harro Siegel, cunoscut în mişcarea teatrală europeană în perioada anilor 1950-1970, menţiona într-o expunere a sa prezentată la unul dintre colocviile organizate

* Cristian Pepino – **Automate, Idoli, Păpuşi – Magia unei lumi**, Editura Alma, Galaţi, 1998, pag. 35

de UNIMA: „Unealta actorului este propriul său corp, fața, vocea sa, în timp ce aceea a păpușarului este păpușa. Asupra păpușii, spune el, acționează mânuitorul (în mod mijlocit asupra marionetei și păpușii pe bețe și în mod nemijlocit asupra păpușii pe mână), ascunzându-se în spatele ei. De aici rezultă comunicarea vie, plină de emoții a păpușii pe mână, sau acea visătoare, plutitoare dăruire a marionetei; în timp ce păpușa pe bețe pare să aibă ceva din amândouă. Și dacă vom considera aceste păpuși imagini ale oamenilor sau ale altor ființe – drept un fel de mască a întregului corp –, pe care păpușarul nu o poartă direct, ci o ține mai mult sau mai puțin departe de el, ne-am apropia de unul din acele puncte de hotar la care arta dramatică și cea păpușărească trec una într-alta." Și Harro Siegel concluzionează: „Nu știu dacă există sau dacă va putea fi vreodată admisă o dovadă istorică în acest sens, dar nu-mi pot imagina originea altundeva decât în jocul cu măști. Să ne gândim numai la dansurile de cult din preistorie sau ale popoarelor primitive, la antichitatea grecoromană, sau la teatrul din Asia răsăriteană."*

Cercetând așadar și observând cu atenție formele primitive, formele arhaice de manifestare artistică, descoperim o extraordinară invenție a omului, MASCA, izvorâtă din mit, din forța imaginației și a disponibilităților sale creatoare și având ca ax de susținere adânci motivații psihologice.

Roger Caillois – în **Eseuri despre imaginație** – dezvoltă pe larg tema măștilor, dintr-un unghi de vedere original, atingând și latura misterioasă a subiectului. „Omul se teme de ochiul a cărui privire înmărmurește, te doboară, te lasă deodată fără cunoștință, fără voință, fără mișcare. Se teme să întâlnească în față semnul circular care propagă amețeala sau moartea, care ucide sau care te preschimbă în stană de piatră. El se înspăimântă și de îndată se străduiește să facă din simbolul de temut un instrument de teroare, de care dispune, pe care este stăpân la rândul său. Inventează creaturi fabuloase cu singurul scop de a le smulge puterea de a încremeni, împotriva căreia el se simte

---

* Harro Siegel – volumul **Teatrul de păpuși în lume**, Editura Meridiane, București, 1968

dezarmat, dar pe care visează s-o domesticească în folosul său. Pentru a urma această chemare el are ideea să picteze ochi, cercuri, măşti, în acelaşi timp protectoare şi agresive. Omul îşi întăreşte cu ele armele, navele, carele de luptă, casele. Elaborează superstiţii complicate pentru a domestici vraja, pentru a substitui şi el forţei sale slabe o putere imaginară, dar nemăsurată, paralizantă, care nu lasă nici o scăpare tocmai pentru că este iluzorie, feerică, într-un cuvânt, o invincibilă hipnoză."* (Sensul măştii? Poate sensul artei?) Roger Caillois susţine în cartea sa un adevărat şi impresionant discurs despre importanţa măştii de-a lungul istoriei omeneşti, despre semnificaţia ei în mitologia tuturor timpurilor. „Toată umanitatea poartă sau a purtat mască." Acest accesoriu enigmatic şi fără destinaţie utilă este mai răspândit decât pârghia, arcul, harponul sau plugul, spune autorul. Ni se reaminteşte astfel că civilizaţii dintre cele mai remarcabile au prosperat fără să aibă idee de roată în timp ce masca le era familiară. „Omul, în general, omul abstract şi ipotetic al primelor vârste şi al primelor culturi, acela ar putea pretinde pe drept cuvânt mai mult decât Descartes şi, în orice caz, în sensul propriu al expresiei «Je m'avance masque». Nu există unealtă, invenţie, credinţă, obicei sau instituţie care să asigure unitatea umanităţii, cel puţin care s-o asigure în acelaşi grad în care o îndeplineşte şi o manifestă portul măştii. Chiar schimbându-i rostul, simplu accesoriu de carnaval sau de sărbătoare mondenă, masca nelinişteşte şi fascinează. Puterea ei de seducţie a rămas în umbră, n-a dispărut. Problema măştii nu e nici episodică şi nici locală. Ea afectează specia întreagă."**

Considerând masca drept un adevărat „spirit" al artelor, înţelegem mai profund ideea legăturii ei cu originea şi cu geneza teatrului ca artă de sinteză. Tudor Vianu în cartea sa **Scrieri despre teatru**, în capitolul *Esenţa artei actorului* vorbeşte pe larg despre tendinţa fundamentală a omului de a ieşi din individualitatea proprie şi de a intra în forma unor individualităţi străine. Această tendinţă exercită o vrajă deosebită asupra

* Roger Caillois – **Eseuri despre imaginaţie**, pag. 122, Editura Univers, 1975
** Roger Caillois – **Eseuri despre imaginaţie**, pag. 126

oamenilor, chiar mai înainte de a deveni artă. Plăcerea de a trăi sub o mască este chiar răspunsul unei nevoi de eliberare a omului, după opinia lui Tudor Vianu, din constrângerile luptei pentru existenţă. Sub mască, *omul se joacă* cu iluzia de a fi depăşit condiţia ordinară a vieţii sale, de a fi învins constrângerile ei şi de a trăi cu un sentiment de sine mai fericit decât acela pe care reprezentarea obişnuită a individualităţii noastre îl îngăduie. Aşadar, Masca îl incită pe om ca prin acest joc al iluziei să se ridice la nivelul artei, pentru starea lui de bine, pentru dorinţa de a se simţi fericit.

Ocupându-se foarte serios, în ultimele decenii, în calitate de estetician, de orientările şi anvergura lumii teatrale păpuşăreşti, profesorul polonez Henryk Jurkovski promovează în studiul său intitulat **Păpuşile, ca fenomen estetic şi social** (studiu tipărit în culegerile de prelegeri ale UNIMA) câteva interesante ipoteze privitoare la originea şi evoluţia fenomenului păpuşăresc. Prestigiosul cercetător afirmă că teatrul de păpuşi îşi are rădăcinile în ritual şi în mit. Timp de multe secole păpuşilor le era atribuită o putere magică. Păpuşa era considerată o fiinţă sacră, iar mai târziu ea a devenit un subiect teatral. Există diferite puncte de vedere, menţionează Henryk Jurkovski, privind clarificarea originii şi a genezei păpuşilor. O ipoteză ar fi aceea că ele apar din elementară valorificare a jocului oamenilor, deci ca rezultat al bucuriei faţă de forma unui chip. Totodată este de presupus şi explicarea naşterii păpuşilor din mistere magice şi de cult. Conform acestor ipoteze, omul creează un joc neobişnuit după imaginea fantomelor şi demonilor. Faptul că păpuşarul porneşte să execute magice mişcări obligă spiritele să-i ajute pe oameni. Păpuşa cuprinde privitorul în vraja ei şi-l supune cerinţei vrăjitorilor şi şamanilor. În viziunea esteticianului polonez, şamanul pare să fie prin urmare primul animator public de păpuşi. Prin înrâurirea sa, fascinează şi se transformă pe neaşteptate dintr-un proto-preot într-un proto-comediant. Din această clipă el intră într-o anume relaţie cu spectatorii care aşteaptă de la păpuşile animate lucruri neobişnuite. În această relaţie, şamanul, odată devenit comediant, nu mai doreşte să invoce spiritele, ci porunceşte păpuşilor pe care le-a creat să-şi

facă jocul spre satisfacţia comunităţii. Animatorul ştie şi simte totuşi că păpuşile ascund în ele o taină tocmai prin stângăcia şi imperfecţiunea lor faţă de fiinţele vii şi că tocmai aici trebuie căutat misterul, puterea lor de seducţie. „Naşterea primelor jocuri de păpuşi cu valoare artistică a constituit în acelaşi timp anunţul ruperii definitive cu magia. De la aceasta rămâne doar uimirea însufleţirii aşchiei de material inert cu care a început procesul de animare a păpuşii inclusă deja ca metaforă printre metaforele lumii." (Henryk Jurkovski)*

Dar despre motivaţiile apariţiei măştilor, despre sensurile şi semnificaţiile măştii percepute în etapele de evoluţie a culturii şi civilizaţiei, precum şi în arta spectacolului, cu preponderenţă, urmează să mai vorbim.

Dacă geneza artei de animaţie – a teatrului de păpuşi şi marionete – are sigur ca punct de pornire invenţia măştii, element de creaţie ivit sub zodia metaforei, sub zodia mitului, şi pus la începuturi în slujba magiei, ceremoniilor religioase, a riturilor sacre ori profane (păgâne), a nenumăratelor manifestări de cult, urmează să cercetăm şi alte izvoare ale aceleiaşi forme de artă care ar urma să definească, în întreg, natura ei, puterea ei de expresie, forţa ei de comunicare.

Dezvoltând tema originii şi a motivaţiilor intime, intrinseci, privind apariţia artei primitive, menţionam în cuprinsul acestui capitol concluziile lui Henryk Jurkovski asupra ipotezelor legate de universul magic în cadrul căruia omul a inventat şi folosit păpuşile în strânsă determinare de apariţia măştilor. Prezenţa şi animarea acestor făpturi create de om, în contextul misterelor magice şi de cult, pe parcursul a sute şi mii de ani, dovedesc afirmarea unei originale forme de exprimare şi comunicare a omului întruchipând credinţele, mituri şi fantasme legate de viaţa şi existenţa sa, de capacitatea sa de a-şi proiecta modele în planul manifestărilor de ordin spiritual.

Funcţia magică a păpuşii, funcţia ei rituală este, aşa cum observă pe larg Cristian Pepino în cartea sa (**Automate, idoli, păpuşi – Magia unei lumi**), elementul *esenţial* ce determină

---

* Henryk Jurkovski – **Figur und Spiel**, UNIMA, Berlin, 1977

apariția și dezvoltarea artei de animație. Mesajele transmise prin păpușile magice în cadrul reprezentațiilor rituale provin din totalitatea miturilor cu viață îndelungată (dușmanul care trebuie distrus, vindecarea bolilor, determinarea simțământului erotic, nevoia sacrificiului și a ofrandei în fața spiritelor protectoare, cultul strămoșilor, cultul inițiatic, cultul zeilor, cultul morților, cultul moaștelor, cultul căpeteniilor divinizate – eroilor – cultul fertilității și al scurgerii anotimpurilor, cultul vieții și al morții etc.). Toate aceste manifestări încorporate în spectacolele sacre – de-a lungul timpului – cuprinzând elemente ce se mai păstrează și azi în cultura unor populații de pe teritoriul celor două Americi, pe teritoriul Africii, precum și în spectacolele de umbre din Malaezia, Bali, Jawa, Indonezia, India – s-au constituit în materia de geneză a artei de animație din perioada antichității, din epoca medievală și din timpurile care au urmat. Aceste supoziții sunt adeverite de nenumărate practici din cultura și arta unor populații aparținând unor diferite zone ale celor două Americi, din Africa, precum și din practicile teatrului de umbre din Indonezia, India, Malaezia, Bali, Jawa. De asemenea, obiceiurile, riturile și tradițiile populare din țări europene, printre care și cele românești, vin să întărească ideea că acest filon al ritualurilor magice, al reprezentațiilor de cult, al obiceiurilor și datinilor străvechi legate de sărbători, în miezul căruia păpușile și măștile au jucat un rol important, stă la baza primelor forme de manifestare ale spectacolului de animație. De altfel, importante studii și cercetări din domeniul antropologiei, etnologiei, istoriei artei, arheologiei etc. aduc în ultima vreme destule dovezi despre vechimea și funcția păpușii și măștii în contextul dezvoltării vieții social-culturale arhaice, timp al afirmării unor mijloace autonome de exprimare artistică. Informații prețioase obținem, de pildă, din articolul semnat de Michael R. Malkin, publicat în albumul **DIE WELT DES PUPPENSPIELS** (Berlin 1989) și intitulat **Spectacolul de păpuși tradițional**. Autorul ne relatează faptul că în Mexic, multe dintre păpușile străvechi ale maiașilor, incașilor și aztecilor, dintre cele care au supraviețuit, stau închise sub pereții de sticlă din muzee. Și totuși, artiști iscusiți mai dau chip și în vremurile de azi unor personaje alcătuite din frunze și coji de porumb,

în zona Ocatlan, unor minunate păpuşi din lut, după modele tradiţionale, în zona Puebla, păpuşi din lemn îmbrăcate în costume viu colorate, după modele păstrate din vechime, în regiunea El Nahual; păpuşi cu sfori, de mai multe feluri, din regiuni precum Salamanca, Queretaro, şi Irapuato. La 1 noiembrie în „Ziua tuturor sufletelor", siluete gigantice, impresionante, mărşăluiesc în cadrul unei parăzi ceremoniale. Spectatorii ce asistă la ceremonial scutură mici pandantive în formă de schelet pe care le ţin în mână. Ceremonia sărbătoreşte fără a solemniza amintirea celor morţi şi, într-un chip vesel, le aminteşte participanţilor că moartea face parte în mod inevitabil din viaţă. Autorul articolului mai vorbeşte şi de tradiţiile păpuşăreşti ale băştinaşilor americani din triburile Hopi ori Zuni din sud-vestul Statelor Unite. Ceremonia Shakalo a populaţiei Zuni preia miturile migraţiei şi este o rugăciune adresată spiritelor aducătoare de ploaie. Participanţii la spectacol se roagă pentru fertilitate, pentru sănătatea şi prosperitatea oamenilor, pentru vigoarea plantelor şi animalelor. Personajele centrale sunt nişte păpuşi uriaşe. Aceşti mesageri înalţi de 10 picioare intră în relaţie, pe parcursul ceremonialului, cu participanţii mascaţi Kachina, costumaţi într-un mod foarte sofisticat. Pentru Hopi şi Zuni, Kachina sunt simboluri în formă umană ale spiritelor strămoşilor, ale fiinţelor vii sau ale locurilor. Aceste spirite sunt întruchipate ori reprezentate în diferite forme ale artei tradiţionale şi rituale. În cadrul unor ceremonii speciale, bine-cunoscutele păpuşi Kachina sunt date copiilor pentru a le păstra în casele lor – ca obiecte care amintesc de existenţa şi importanţa spiritelor mai puţin vizibile din lumea înconjurătoare. Dar poate cea mai teatrală ceremonie Hapi este cea a Şarpelui de Apă. Scopul acestei reprezentaţii sacre este acela de a celebra şi îndupleca marii şerpi care stăpânesc apele pământului întru echilibrarea şi armonizarea mediului natural de viaţă. Acţiunea începe într-o cameră rituală, pe întuneric. Se iveşte lumina, şi, la vedere, apare un mare paravan întins din perete în perete (paravanul este montat pe timpul de întuneric). În faţa ecranului de pânză sunt fixate în suporturi de argilă tulpini miniaturale de porumb. Un dansator mascat apare şi el în faţa ecranului. Fără a fi văzuţi, muzicanţi acompaniază prin ritmuri

de tobă şi prin instrumente primitive de suflat (făcute din tigve uscate) întreaga reprezentaţie. Dansatorul îşi face numărul şi dispare în spatele ecranului. Sub nişte scuturi solare ingenios alcătuite apar şase păpuşi-şarpe târându-se la vedere. Şerpii se unduiesc în ritmul sonor al instrumentelor, sub tânguielile stranii scoase din tigve. Apoi, şerpii se ridică şi se îndreaptă către spectatori. Se răsucesc deasupra tulpinelor de porumb şi apoi se năpustesc spre pământ, doborându-le. Muzica preia un ritm din ce în ce mai rapid iar tânguirile din tigvă devin din ce în ce mai puternice. În acea clipă se apropie Hahaiwauti, Mama tuturor Kachina, şi hrăneşte pe fiecare şarpe în parte cu bucate de porumb dintr-o tavă. Un grup de acrobaţi şi mascaţi încearcă să-i alunge pe şerpi în vizuină. Astfel, se iscă o luptă. În cele din urmă lupta este câştigată de oameni. Sub întuneric, spectacolul se încheie. Decorul este demontat iar interpreţii se retrag.

Dacă acestor exemple le-am alătura pe cele pe care le cunoaştem din multitudinea de manifestări tradiţionale româneşti – bazate pe credinţe arhaice – caloianul, păpuşa din lut, personaj principal al unui ritual închinat zeilor pentru aducerea ploilor, *jocurile* de priveghi – presupunând folosirea păpuşilor ca substitut magic al sacrificiului, ritualul căluşarilor, jocul caprei, ursului, cerbului, căiuţilor (cunoscute la sărbătorile de iarnă), vrăjile şi descântecele de boală, de dragoste, de înstrăinare, făcute prin utilizarea unor păpuşi confecţionate din paie, cânepă, lână, pânză etc. – am putea să ne facem o imagine surprinzătoare asupra importanţei elementului magic aflat la originea jocurilor de animaţie, asupra încărcăturii de semnificaţii pe care spiritul magic l-a avut în perioadele de evoluţie şi afirmare a teatrului de păpuşi şi marionete. „Gândirea magică a avut un rol deosebit de important în dezvoltarea spiritului uman. Ea a determinat realizarea unui model al realităţii, o reprezentare care îi îngăduia omului să «opereze» asupra ei şi să o înţeleagă mai bine. Se poate presupune că magia apare ca o urmare firească a «păpuşii psihologice» care oferă posibilitatea de a rezolva într-o lume artificială o criză cu neputinţă de rezolvat în lumea reală. Micul model al realităţii îl făcea pe omul frustrat să se simtă atotputernic. Împlinirea în imaginaţie (sau în cadrul modelului) a

dorinţelor echivala pe plan psihologic cu împlinirea reală, în lumea reală a lor. Satisfacţia încercată de omul care îşi imagina că îşi îndeplineşte proiectul său printr-o reprezentaţie cu ajutorul păpuşilor era atât de intensă, încât el era absolut convins că magia a funcţionat."*

Pentru cercetările şi căutările noastre, legătura dintre păpuşi şi măşti, apropierea permanentă dintre cele două, până la identificare, este un lucru care nu poate fi evitat. Aceasta pentru că la începuturi, la originea teatrului de animaţie, cele două variante ale aceleiaşi forme de exprimare metaforică imaginate de om au în primul rând aceeaşi motivaţie psihologică şi socială despre care am mai vorbit.

Vorbind despre camuflarea, deghizarea şi travestirea omului în epoca primitivă, ca rezultat al integrării acestuia în peisajul natural, în mediul înconjurător în care trăia, Romulus Vulcănescu, în cartea sa **Măştile populare**, schiţează date esenţiale despre problematica apariţiei măştilor. „Pentru a se deghiza, omul a inventat un instrument magic special şi complex în structura lui morfologică, cu care a colportat simbolurile concepţiei lui incipiente despre viaţă şi lume: masca costum." Avem în atenţie, iată, indirect, prima formulare despre apariţia unui prototip de păpuşă (masca-costum), păpuşa care, pe lângă alte tipuri de alcătuire, se integrează în rituri şi ceremoniale de o mare varietate şi traversează prin forţa lor magică – de care nu se desprind niciodată – un spaţiu spiritual deosebit – integrându-se în reprezentaţiile teatrului sacru de tip arhaic, precum şi în reprezentaţiile teatrului ce se naşte şi se afirmă în epocile următoare. „Mânat de dorinţa de a juca un rol, altul decât al său, omul dintru început – ne spune Ion Sava în volumul **Teatralitatea teatrului** (capitolul *Masca*) – a fost un interpret şi masca un mijloc de a se integra în spectacol, pentru a fi remarcat fie de spectatorii divini, fie de cei tereştri."

Subliniind ideea că masca primitivă trece de la faza masca-costum corporală (integrală sau parţială, colectivă sau individuală), la masca extracorporală sau mascoidă, care se poartă

---

* Cristian Pepino – **Automate, idoli, păpuşi – Magia unei lumi**, pag. 56

în mână sau în suporturi atelate, Romulus Vulcănescu aduce o precizare suplimentară: „... măştile primitive devin instrumente mitologico-religioase în vederea perfectării ceremoniilor comunitare de grup şi în cele din urmă instrumente ludice în vederea unor divertismente populare. Ceea ce înseamnă că în funcţionalitatea lor, aceste semne ale cunoaşterii şi puterii umane, ale dominaţiei naturii prin cultură, trec de la o funcţiune mimetică la alta catarctică, de la imitaţia servilă la creaţia fantezistă."* Aceste idei de sinteză susţin pe deplin tema genezei artei de animaţie relevând totodată contextul socio-cultural al primelor sale forme de manifestare.

# SPIRITUL LUDIC ŞI CONDIŢIA ARTEI DE ANIMAŢIE

Asupra esenţei jocului şi asupra raporturilor dintre joc şi artă s-au referit mai toţi filosofii, psihologii şi esteticienii de-a lungul timpului. În contextul cercetărilor moderne numele cel mai adesea citate sunt Kant, Schiller, Spencer şi Groos. În capitolul intitulat *Arta şi jocul* (**Scrieri despre teatru**) – Tudor Vianu dezvoltă foarte sintetic acest subiect. El menţionează că de la Kant încoace s-a repetat cu multă insistenţă că arta înfăţişează, ca şi jocul, un caz de „finalitate fără scop" şi că ea este o activitate dezinteresată. Apar însă numeroase diferenţieri în cadrul opiniilor privitoare la relaţiile dintre artă şi joc. Aceasta porneşte în primul rând de la multitudinea teoriilor asupra

* Romulus Vulcănescu – **Măştile populare**, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, pag. 14-15

jocului: teoria reacţiunii, a prisosului de energie, a atavismului, a exerciţiului pregătitor, a compensaţiei sau teoria catarctică etc. Cele mai multe dintre aceste teorii se completează. În arta primitivă, apropierea celor două manifestări umane – arta şi jocul – se realizează până la contopire. Un citat din Groos, folosit de Tudor Vianu în capitolul menţionat, conchide: „Dacă la artistul cult, creaţia se deosebeşte de emoţie, pentru a se apropia de muncă, la artistul primitiv ea tinde să coincidă cu emoţia, pentru a se apropia de joc. Dansul primitiv, care se asociază cu muzica şi poezia, are într-adevăr un public, dar executanţii dansează mai întâi pentru propria lor plăcere. Este probabil că şi povestitorul epic se delectează cu improvizaţiile fanteziei sale, după cum desenatorul primitiv extrage un motiv de plăcere din exerciţiul dexterităţii pe care o practică. Satisfacţia rezultând din abilitate nu poate fi însă străină nici de artistul cult, aşa încât osteneala muncii sale se înseninează adeseori prin răsfrângerea plină de voioşie a jocului." Astfel, menţionează Tudor Vianu, teoria artei ca joc este la Groos o teorie a emoţiei artistice.

În concepţia lui Groos, „acolo unde individul în creştere, mânat de un impuls interior şi fără un scop obiectiv, îşi exercită, dezvoltă şi perfecţionează predispoziţiile sale, avem de-a face cu forma originară a jocului".

Pentru Spencer, jocul apare dintr-o nevoie de cheltuire a unui excedent de energie iar arta nu este altceva decât o varietate a jocului, risipa energiei acumulate făcându-se prin imitarea de către om a actelor serioase ale vieţii. „Aşa apare jocul cu toate varietăţile lui, printre care trebuie să numărăm şi activitatea estetică."

Fiind foarte atent la toate teoriile importante privitoare la originea jocului şi a raportului dintre artă şi joc, Liviu Rusu, autorul **Eseului despre creaţia artistică**, îşi dezvoltă pe larg propriile opinii. O întrebare pe care şi-o pune autorul tinde să-l pună pe gânduri pe cititorul eseului. „Jocul copilului, ca şi creaţiile artistice ale omului primitiv, n-ar putea fi explicate ca fiind o evadare de sub dominaţia instinctelor biologice şi deci un mijloc de spiritualizare?" Şi căutând să dea el însuşi un răspuns la întrebare, Liviu Rusu afirmă că „jocul nu este

numai o descărcare de energie sau un exercițiu pregătitor al unor funcții biologice, ci un stimulent al unor forțe contribuind la îmbogățirea și spiritualizare vieții interioare". El este de acord cu punctul de vedere al lui P. Janet, conform căruia jocul are rolul unui mobilizator de forțe, creator al unui adevărat act și sentiment de triumf, pentru cel ce se joacă. În acest context, jocul nu mai pare a fi expresia unei simple descărcări de energie ci o încărcare de energie. Astfel se vor trezi forțele latente care vor învinge natura primitivă a individului, prin atitudini tot mai spiritualizate. „Dacă există o înrâurire între artă și joc, aceasta nu stă în faptul că au la bază o descărcare dezinteresată de energie, sau exercițiul pregătitor al instinctelor primare, ci din faptul că amândouă au la bază un conflict cu tendințele primare. Acest conflict este cauza unui anumit dezechilibru care determină atitudinea jocului și a creației artistice."* Opiniile lui Liviu Rusu despre joc, în relație cu arta, fac parte, până la un punct, dintr-o viziune mai largă, apropiată ideilor promovate de olandezul Johan Huizinga, idei ce străbat renumita sa carte **Homo ludens**, apărută la începutul deceniului al treilea al secolului XX (cartea lui Liviu Rusu, în primă ediție, în Franța, apare și ea în 1935). După Huizinga, jocul este o funcție plină de tâlc și este considerat ca un fenomen de cultură și nu în primul rând ca o funcție biologică. Intră în joc ceva care trece dincolo de instinctul de conservare nemijlocit, ceva care pune în acțiune un tâlc.

Fiecare joc înseamnă ceva – un element imaterial. În joc avem de-a face cu o categorie absolut primară a vieții – *o totalitate*, spune Huizinga. Jocul nu poate fi contestat. Aproape tot ceea ce este abstract poate fi contestat: dreptatea, frumusețea, adevărul, bunătatea, spiritul, Dumnezeu... jocul nu. Dar odată cu jocul recunoaștem, cu sau fără voie, spiritul. „Jocul, oricare i-ar fi esența, nu este materie. Jocul este irațional. Ele este prezent pretutindeni, ca o calitate determinată a acțiunii și care se deosebește de viața *obișnuită*... Jocul ca formă de activitate, ca formă cu tâlc și ca funcție socială – acesta este obiectul lui. Marile activități primare ale societății omenești sunt întrepătrunse

* Liviu Rusu – **Eseu despre creația artistică**, cap. IV, pag. 80

toate, din capul locului, de către joc. Din mit şi din cult (joc) izvorăsc marile activităţi ale vieţii culturale: dreptul şi ordinea, comunicaţiile şi meseriile, meşteşugurile şi artele, poezia, înţelepciunea şi ştiinţa. Aşadar, şi acestea îşi au rădăcinile în acelaşi sol al acţiunii ludice."* O remarcă aparte este aceea a autorului cărţii **Homo ludens** îndreptată asupra timpului din veacul al XVII-lea în care, spune el, marea scenă a lumii se dezvoltă, ia amploare, iar teatrul devine poezia epocii. Fiecare poet, la rândul lui, compară lumea cu o scenă pe care fiecare om îşi „joacă rolul". În această comparaţie, caracterul ludic al vieţii culturale pare să fie recunoscut fără rezerve. Această idee este dezvoltată într-un studiu foarte interesant de către Tudor Vianu – **Din istoria unei teme poetice: Lumea ca teatru.** Autorul remarcă faptul că, încă din Antichitate, poeţii compară lumea cu teatrul şi oamenii cu actorii care-l joacă. Amintind nume de mari poeţi şi dramaturgi (Marc Aureliu, Lope de Vega, Quevedo, Calderon de la Barca, Shakespeare, Erasmus, La Bruyère, Voltaire etc.) în ale căror opere transpare ideea că „lumea va rămâne neschimbată: acelaşi teatru şi aceleaşi decoruri, numai actorii vor fi alţii". Marele nostru Eminescu se opreşte şi el asupra temei:

„Căci acelorași mijloace
Se supun câte există
Şi de mii de ani încoace
Lumea-i veselă şi tristă;

Alte măşti, aceeaşi piesă,
Alte guri, aceeaşi gamă,
Amăgit atât de-adese
Nu spera şi nu ai teamă."

În ampla sa cercetare despre joc, J. Huizinga relevă o serie întreagă de caracteristici jocului, vrând să argumenteze relaţia

---

* J. Huizinga – **Homo ludens**, Editura Univers, 1977, cap. *Elementul ludic al culturii*

dintre joc şi cultură. Materialul oferit de autor în această direcţie ne creează posibilitatea de a descifra prin această prismă şi a descoperi gradul de implicare al jocului în procesul de creaţie scenică, mai cu seamă în teatrul de păpuşi şi marionete. Am dori să punem în discuţie, astfel, câteva dintre caracteristicile acestei dominante ludice proprie comportamentului uman, care l-au preocupat pe Huizinga, pentru a desprinde apropierile dintre joc şi artă, dintre joc şi arta teatrală. Pentru noi, practicienii din lumea teatrului, este foarte importantă cunoaşterea naturii jocului şi a locului pe care-l ocupă acesta în actul de creaţie scenică, în universul de real şi fantastic (imaginar), în braţele căruia „fugim de acasă" prin intermediul spectacolului. Este jocul o componentă a artei spectacolului, un element care se manifestă în interiorul şi în substanţa materialului teatral, sau, după cum spun unii teoreticieni ai artei, el nu ar fi decât un prilej, o ocazie de a fi împreună cu arta? „Orice joc este în primul rând o acţiune liberă (din plăcere). La adult, nevoia de joc nu devine stringentă decât în măsura în care este generată de plăcerea de a juca." (J. Huizinga) Arta autentică, cel puţin la originile ei, este, precum mărturiile o arată, un câmp liber de manifestare. Cât despre plăcerea de a crea (de a juca) este suficient să amintim vorbele fiecărui creator atunci când este întrebat despre momentul de finalitate al operei. Concluzia lui este aceea că impresionant şi atractiv pentru el nu este finalul activităţii, ci drumul parcurs, plăcerea şi bucuria descoperirii şi implicării cu pasiune în actul de creaţie. Orice actor, în finalul conturării şi interpretării unui personaj, îşi aduce aminte de tot ceea ce a constituit lupta sa cu rolul, plăcerea de a fi ieşit învingător în această luptă (în acest joc). Un actor păpuşar îşi aduce aminte cu satisfacţie de primele improvizaţii făcute cu păpuşa, de primele mişcări sugestive ale unui erou din spectacol, mişcări pline de efect care l-au antrenat şi i-au stârnit imaginaţia în vederea întruchipării cât mai plastice a personajului, în întreaga acţiune dramatică. De mult inedit s-ar bucura povestea pictorului scenograf, în legătură cu etapele de lucru până la creaţia definitivă a măştilor devenite păpuşi, actori zămisliţi din muchii de carton sau lemn sculptat, din papier-mâche sau bucăţi de poliester, pânză, culori, structuri

anatomice, articulaţii, mecanisme etc. Libertatea prelucrării acestor materiale şi obiecte întru metamorfoză este totală. Ne gândim aici la jocul regizoral, cel al creatorului de imagini în mişcare, creatorul întregii compoziţii scenice, a magiei dramatice, a poveştilor inventate şi imaginate într-un spaţiu anume ales, pentru comunicarea unor mesaje. El decide, liber, cum vor arăta „demonii" care nu-i dau astâmpăr.

Jocul nu este viaţa „obişnuită" sau „propriu-zisă" ci o ieşire din ea, într-o sferă temporară de activitate, cu tendinţă proprie, ne spune, în continuare, Huizinga. Jocul, observă el, îl absoarbe pe jucător total şi serios – chiar dacă se ştie că totul e în glumă, e joacă. „Jocul este dezinteresat şi se situează în afara procesului de satisfacere nemijlocită a nevoilor şi faptelor. Ca funcţie de cultură, jocul satisface idealuri de exprimare şi idealuri sociale. El îşi are locul într-o sferă superioară celei strict biologice." În contextul asemănărilor dintre artă şi joc prefigurate în paginile cărţii **Homo ludens**, este important a reliefa şi punctul de vedere al celui care aduce sub observaţie trăsăturile caracteristice ale tendinţelor artistice în manifestările creatoare ale oamenilor. Liviu Rusu, în **Eseu despre creaţia artistică**, subliniază ideea că „Tendinţa artistică scoate în evidenţă lumea interioară a omului, pe când instinctele de conservare şi de reproducere, pentru a fi satisfăcute, tind totdeauna spre lumea externă. Aşadar, creaţia artistică, ca şi jocul, s-a ivit dintr-o tendinţă contrară pornirilor care tind spre satisfacerea imediată a nevoilor instinctive."*

Multe alte caracteristici comune artei şi jocului vin să fundamenteze ideea că ambele procese trăiesc împreună, că se determină şi se influenţează reciproc, că laolaltă pot oferi, la cel mai înalt nivel, starea de bine a fiinţei umane. În această comuniune este creată ordinea, ritmul, armonia. Aceeaşi împreunare dezleagă şi nuanţează sensuri pentru cuvinte ca: încordare, echilibru, oscilaţie, alternanţă, contrast, variaţie etc. Jocul şi arta leagă şi dezleagă magic o a doua lume, o altă lume; captivează, farmecă, vrăjeşte. Spaţiul lor de manifestare, bine delimitat şi de cele mai multe ori izolat total de viaţa obişnuită, cuprinde reguli serioase,

---

* Liviu Rusu – **Eseu despre creaţia artistică**, pag. 85-86

obligatorii. Jucătorul necinstit strică lumea magică, fură iluzia. Jucătorul adevărat respectă secretul sacru al lumii magice: *deghizarea* şi *purtarea măştii*. Este doar în „joc“ rolul unei alte fiinţe. Nimic din sacralitatea jocului nu trebuie să dispară pentru că, în aceste condiţii, totul e pierdut. „Decadenţa elementului ludic, a funcţiei ludice a culturii, duce la decadenţa unei civilizaţii“, spune Huizinga, iar factorul ludic în configurarea artistică operează mai ales acolo unde mintea şi mâna se pot mişca în modul cel mai liber.

Toţi marii artişti ai lumii, din toate timpurile, au lăsat într-un fel sau altul mărturii privitoare la impresiile lor tulburătoare faţă de anii copilăriei, faţă de acel tărâm unic al candorii, al nevinovăţiei şi uimirii, reînviat prin memorie la maturitate, în viaţa de fiecare zi, şi mai cu seamă în contextul faptelor de creaţie. În orice alt domeniu al vieţii sociale se întâmplă la fel. Omul revine la imaginile din copilărie cu o atitudine sacră, cu un anume fel de nostalgie îmbinată cu o tresărire a sufletului plină de speranţă, plină de încredere într-un timp aducător de bine. Credinţa în jocul finalizat prin triumf nu dispare în acţiunile oamenilor, odată cu creşterea vârstei, ci capătă, avem convingerea, nuanţe noi – de profunzime, de căutări febrile întru cunoaştere şi comunicare. Copilul face parte din lumea ca întreg şi lumea întreagă este încorporată în fiinţa lui. „Totul în natură vorbeşte despre copilărie. Copilăria este sfântă.“ (Victor Hugo)

Spaţiul spiritual al jocului este uriaş. În acest spaţiu se înfiripă şi se manifestă primele tendinţe de creaţie ale fiinţei umane, primele semne ale aplecării sale către cunoaştere şi autocunoaştere. „Omul începe cu jocul. În joc contemplăm, proiectăm, construim. Sursa poate să apară foarte puţin abundentă, foarte săracă în origine, totuşi, tocmai prin joc această umanitate se dezvoltă.“ (J. Chateau – **Copilul şi jocul**) Jucându-se, copilul îşi formează limbajul. Astfel îi este stimulată imaginaţia, gândirea, independenţa în acţiune, încrederea în forţele proprii. „La copil, jocul este munca, este binele, este datoria, este idealul vieţii.“ (Eduard Claparêde)

O problematică de mare importanţă dezvoltă în cartea sa Cristian Pepino (**Automate, idoli, păpuşi – Magia unei lumi**),

referindu-se la funcţia psihologică a păpuşii în jocul copilului. El vorbeşte despre un anume tip de joc solitar în care copilul îşi „înscenează“ în mod spontan o „psihodramă“. În acest caz copilul este frustrat, tulburat de o experienţă neplăcută, care l-a făcut să se simtă vinovat. În jocul lui, el îşi pedepseşte păpuşa. Şi nu dorinţa de a-şi imita tatăl sau mama se manifestă în acest tip de joc, ci desolidarizarea copilului de propriile sale dorinţe, despre care ştie că sunt interzise şi îl pot duce la fapte pentru care poate fi pedepsit. „Prin intermediul păpuşii copilul de fapt săvârşeşte într-un mod simbolic ceea ce doreşte să facă el însuşi, ceea ce îi dă o mare satisfacţie, îl readuce la echilibrul interior, la liniştea interioară. Acelaşi fenomen psihologic profund se întâlneşte şi în teatrul de păpuşi când păpuşa îl eliberează pe păpuşar de responsabilităţile vorbelor sale. Nu eu am zis asta, ci păpuşa, pretinde ventrilogul care mânuieşte la vedere. În această situaţie era normal ca păpuşarul să îi permită să critice societatea în care trăia, într-un fel pe care nu şi-l putea permite nimeni. El scapă de cenzura autorităţilor, dar mai ales de cenzura interioară care nu îi permite să-şi exprime gândurile.“ (Cristian Pepino)

În nenumăratele studii de cercetare se face adesea apropierea între vârsta copilăriei, trecerea spre adolescenţă, maturitate şi vârsta de formare şi consolidare a societăţii omeneşti, cu evoluţia ei de la origini până în zilele noastre. Apropierea este, desigur, interesantă şi incită la multe reflecţii, la multe argumentări. Dacă ne referim la artă, descoperim „cu uimire“ (însuşire ludică) anumite trăsături specifice acesteia în perioada ei de copilărie (epoca primitivă – timpul arhaic) despre care am vorbit pe larg în cursul acestui capitol, trăsături care nu-i ştirbesc nimic din conţinutul valoric, din puterea ei de expresie, nici astăzi, în societatea în care noi trăim, având în vedere că de la începuturile artei şi până în zilele noastre au trecut peste 40.000 de ani. Ba dimpotrivă, ne manifestăm o urmă de regret atunci când ne întâlnim cu producţii artistice – în cazul nostru este vorba de lumea teatrului de animaţie (teatrul de păpuşi şi marionete) – în care elementul „magic“ e pe cale de dispariţie, demitizările de orice fel sunt o adevărată manie, misterul iluziei nu-i mai preocupă pe unii creatori, iar voluptatea „jocului“ apare şi ea, la unele trupe, ca o pasăre rară.

În toate aceste cazuri se pare că sărăcit a fost tocmai spiritul ludic, această dominantă a artei de animaţie, fără de care universul păpuşăresc nu poate exista, nu se poate manifesta pe nici un plan. Spiritul ludic al teatrului de animaţie, atunci când se face simţit, astăzi, în destule reprezentaţii fericite ce apar pe toate meridianele, cu mult mai multe ca oricând, spuneam la începutul capitolului – izolează pe cei ce nu „joacă" cinstit şi nu respectă regulile jocului. Acest spirit nu vine din aceea că în epoca noastră teatrul de păpuşi şi marionete se adresează în primul rând copiilor. Teatrul de animaţie se adresează omului, aşa cum o făceau şi în formele lui primare, în urmă cu mii de ani. Ca şi atunci, masca, în variantele metamorfozelor ei, impresionează şi fascinează şi lumea de azi. Arta scenică păpuşărească oferă unui public de toate vârstele destindere, veselie, mult haz pe seama năravurilor şi patimilor omeneşti, multă aplecare spre latura poetică a vieţii şi existenţei etc. Elementul ludic, compensator în plan psihologic, ideal în plan estetic, uşor de regăsit în universul păpuşăresc atât de bogat în simboluri şi metafore este miezul, este sufletul reprezentaţiei în arta de animaţie de astăzi. O trăsătură străveche dar de o mare actualitate, de o mare forţă a comunicării, prin puritatea originii ei, prin adevărul ei plin de substanţă. Marele şi regretatul regizor Giorgio Strehler afirma într-un dialog cu George Banu, publicat în anii din urmă: „Una dintre cele mai mari pierderi este pierderea copilăriei. Pierderea posibilităţii omului de a se minuna, de a râde, de a fi... idiot, de a crede tot. Eu duc o luptă dură pentru a-mi păstra puţină copilărie în inimă. Ca să pot să mai fiu naiv într-o lume care nu mai e naivă. Am avut o copilărie fericită, chiar dacă aveam o viaţă grea. Poate această fericire am exploatat-o în spectacole." (**Adevărul literar artistic** din 26 nov. 1995)

În prefaţa la volumul intitulat **Les marionnettes**, apărut la Paris în 1982, sub îndrumarea lui Paul Fournel şi a lui Antoine Vitez ne sunt prezentate câteva opinii legate de simţăminte actuale ale unor importanţi oameni de teatru, privind arta de animaţie. Aceştia consideră că păpuşa stârneşte în noi simţăminte profunde. Ea este arta părţii pentru întreg; este mâna care înlocuieşte capul, sau corpul întreg. Plăcerea pe care o simţi în faţa ei are ceva

din cunoaşterea erotică: posedând un fragment din corpul altuia (alteia), ni se pare că posedăm însăşi fiinţa, lumea, iar această sete renaşte mereu. Aşa precum trupul lui Hristos se extinde în Creaţie. Păpuşa e acolo, mereu acolo, în actul sacramental.

Această stăpânire a întregului prin parte realizează visele copilăriei noastre. E greu să mai spunem astăzi că păpuşa (marioneta) este arta, prin excelenţă, a copiilor. Păpuşarii suferă de această îngrădire unde au fost închişi. E drept că umilim copilul dându-i păpuşa şi păpuşa dându-i copilul ca şi cum fiecare dintre ei n-ar fi potrivit decât cu celălalt; este de înţeles indignarea artiştilor care cer recunoştinţă pentru vârsta venerabilă a meseriei lor, pentru trecutul ei ilustru şi tradiţie. Această luptă trebuia, realmente, dusă. **„Există convingerea că păpuşa îşi are sorgintea în jocurile tainice ale copilăriei. Puiul de om se recunoaşte în homunculus: omul factice, artificial, fabricat, de talie redusă. Acest vis ne aparţine şi nu trebuie să ne fie teamă de el. Iată de ce nu-mi place deloc modernismul care se naşte din ruşinea de sine, din teama de a rămâne în urmă, din dispreţul pentru formele din trecut. Aşa cum opera nu trebuie să caute să facă uitată natura ei care e toată în cânt, arta marionetei nu trebuie să se îndepărteze multă vreme de vocaţia sa iniţială: iluzia mărturisită în micul său teatru… Scriu asta fără a ignora cercetările contemporane care l-au scos pe păpuşar din micul său castel; înţeleg că strâmtoarea şi mai ales dispreţul tuturor puterilor l-au înăbuşit. De multă vreme nu s-a mai făcut nimic pentru arta aceasta; este teatrul teatrului, fratele său, aruncat printre rudele sărace. Iată de ce artistul iese la lumina zilei, îşi răstoarnă baraca, îşi arată chipul: nu e mic, nu e un copil, e bătrân ca noi toţi, are şi el riduri. E momentul să-l respectăm şi să-i dăm toată consideraţia. Dar, făcând acest lucru, el trebuie să aibă grijă să nu-şi ucidă el însuşi arta, găina lui cu ouă de aur. Căci dorinţa noastră de păpuşi va supravieţui tuturor modelor şi chiar şi dispreţului. De aceea trebuie păstrată tradiţia, pentru ca Goethe să-l poată regăsi pe Faust la bâlciul din Frankfurt şi Flaubert pe St. Antoine, la Rouen."***

* Antoine Vitez – Les marionnettes, Paris, 1982, Bordas – prefaţă

Observând importanţa şi locul pe care-l ocupă disponibilităţile ludice în activitatea creatoare a omului, suntem preocupaţi de a stabili, cu atât mai mult, semnificaţia pe care jocul o poartă în actul de creaţie artistică, în cazul nostru, în domeniul artei de animaţie. Teatrul ca artă de sinteză, încorporează cele mai sensibile detalii privitoare la natura omului, la comportamentul lui faţă de sine, faţă de societate, faţă de mediul înconjurător. Şi am văzut că jocul este mijlocul prin care fiinţa umană, încă de la începuturile existenţei sale, intră în contact cu lumea cunoaşterii, punându-şi în funcţie însuşirile sale active: mişcarea, tendinţa de a face ceva, de a-şi imagina şi proiecta ceva, de a trăi cu intensitate fiecare clipă de viaţă şi de a fi, pas cu pas, tot mai conştientă de toate acestea. Acel spirit candid, de totală puritate, acea atitudine stângace de a intra în miezul lucrurilor, de cele mai multe ori fără teamă, fără prejudecăţi, fără prudenţă, cu o curiozitate nemărginită şi cu o plăcere fără egal, cu o bucurie atot-învăluitoare, îl prezintă pe copil ca pe o fiinţă seducătoare, capabilă să inventeze în fiece moment surprinzătoare acţiuni, de o mare naivitate la prima vedere, dar pline de substanţă în conţinutul lor. Prin acest spirit copilul se joacă, prin acest spirit copilul trăieşte şi se formează ca preadolescent, adolescent, adult. La maturitate, omul devine mai plin de luciditate, mai îngrijorat sau foarte îngrijorat în faţa problemelor de existenţă, ale celor de natură profesională, ale problemelor sociale în cadrul cărora se integrează. Nivelul de trai, încercările la care este supus în lupta pentru a dobândi un mai mare echilibru al vieţii de fiecare zi, sub semnul unui ideal de împlinire individuală, familială, socială, sunt factori de mare influenţă asupra comportamentului său. Starea ludică, din copilărie, acea calitate a spiritului de a inventa un joc menit să ofere daruri în ţara tuturor făgăduinţelor, se retrage parcă într-un con de umbră, într-un colţ stingher al subconştientului. Când se iveşte prilejul însă, omul adult intră din nou în joc. Sigur, la altă formă şi la altă intensitate a trăirilor; el petrece la sărbători, se bucură şi participă la nenumăratele datini şi obiceiuri, îşi creează un hobby, ca amator practică o formă de artă, devine iubitor de artă în genere şi participă la cele mai diverse manifestări.

Lumea teatrului îi oferă omului – la toate vârstele – momente de încântare, de implicare în joc, de veselie şi relaxare, de evadare din grijile zilnice cu aspectele lor concrete, îi oferă clipe de compensare, clipe catharhice, clipe de înălţare a spiritului, sugestii în gândire şi acţiune etc. Ca loc de împlinire a vocaţiei, teatrul îi oferă artistului creator şansa demiurgului, şansa celui care are de zămislit o altă lume. Demersul lui începe cu jocul, cu harul naiv şi stângaci la început: de a imita pe alţii, de a intra în pielea altora, de a se furişa sub alte măşti. Fără acest har al actorilor, al regizorului, al dramaturgului, al scenografului, teatrul nu există; fără acest har nimeni nu poate închega şi prefigura nici un moment dramatic autentic, nici o secvenţă scenică adevărată. Drumul unui artist, al unui creator de spectacol (regizor, actor, dramaturg, scenograf etc.), spre exprimarea unei realităţi, a unui adevăr, a unui mesaj dramatic, trece inevitabil prin poiana fermecată, populată de mai toate zânele şi demonii sufletului – lumea jocului: inocenţă, uimire, stângăcie, ridicol, melancolie, tensiune, neastâmpăr, bucurie, exaltare etc. „Jocul este o pregătire pentru spiritualitate." (Liviu Rusu) E cu atât mai greu de închipuit că un spectacol de animaţie, ale cărui personaje par a fi nişte „jucării" în mâna artistului păpuşar, precum şi „oamenii sunt nişte jucării în mâna zeilor" (Platon), s-ar putea înfiripa fără o disponibilitate ludică extraordinară a tuturor creatorilor, în configuraţia de sincretism a spectacolului, în ideea ca toate acele jucării animate să poată crea iluzia unei trăiri adevărate, să poată crea magia unor mişcări cu o mare putere de sugestie.

Am putea concluziona pe marginea celor subliniate până acum că lumea jocului (spiritul ludic) este o mare resursă de invenţie în arta de animaţie. Jocul, ca element determinat al acestei forme de artă, este izvorul prin care creatorul îşi imaginează o lume nouă, alcătuită spontan, în care materia se lasă modelată liber, fără nici un fel de oprelişti. Evadarea în această lume îi aduce artistului satisfacţii de neegalat: încredere în sine, dorinţă de perpetuă implicare în activitate, uşurinţă în modul de a se exprima şi a comunica etc.

Important este şi faptul că artistul se implică în acest proces, împlinindu-şi destinul, nu doar pentru sine, ci şi pentru semenii

săi. Cu aceştia comunică prin finalitatea artei sale; schimbul de mesaje realizat într-un astfel de context devenind, precum spun anticii, o adevărată desfătare în plan estetic, spiritual.

În încheierea acestui capitol am simţit nevoia unei sintetizări a problemelor aduse în discuţie, subliniind, astfel, câteva concluzii. Primele semne ale apariţiei artei de animaţie apar, presupunem, în epoca preistorică, în cadrul unor forme sincretice, prin invenţia măştilor şi prin descoperirea lumii de imagini provocată de jocul umbrelor şi al obiectelor animate. În perioada formării primelor acumulări de fapte ale culturii şi civilizaţiei, omul îşi exercită cu preponderenţă, din nevoia adaptării sale la mediul de viaţă, predispoziţia sa pentru gândirea mitică-metaforică şi gândirea magică. În acest context, instinctul său de acţiune, tendinţa sa de modelare şi transformare a unei materii întru recrearea altei realităţi mai benefice, mai „performante", mai „neobişnuite", mai aproape de aspiraţiile sale, îl conduc la nivelul de spiritualizare. Apariţia artei, prin toate însuşirile ei, este cea mai importantă dovadă a demersului uman către spiritualizare. Descoperirea de sine, afirmarea şi dezvoltarea Eu-lui, nevoia de exprimare, nevoia omului de comunicare, nevoia de ordine, echilibru, armonie; nevoi apărute din zbuciumul sufletesc, din suferinţe fără sfârşit, prin care omul parcurge drumul cunoaşterii şi înţelegerii raţiunii de „a fi", sunt întruchipate toate în însăşi materia asupra căreia acţionează, modelând-o, transformând-o şi proiectând-o într-un spaţiu imaginar, deasupra realităţii, prin forţa spiritului. Folosindu-se de joc, arta tuturor timpurilor nu se desprinde nici o clipă de legile primelor manifestări ale comportamentului uman. Nevinovăţia şi libertatea căutărilor imaginative, puritatea gesturilor, naivitatea şi simplitatea mijloacelor de expresie, formula sacră a desfăşurării jocului, reprezintă şi peste veacuri tot atâtea valori şi tot atâtea dovezi ale autenticităţii actului de creaţie. Până la un punct jocul este în artă un mijloc necesar de manifestare a instinctului de creaţie, foarte util pentru momentul de începere a lucrului, pentru momentul începerii „modelării materiei". El este schiţa, este conturul în creion, este „improvizaţia" înaintea rolului care

trebuie jucat, inspirația, reacția psihologică pe baza căreia se poate desfăşura şi motiva actul de creație în toată complexitatea sa.

Cu cât vom înțelege mai profund motivațiile şi cauzele ce au determinat apariția artei – în epocile străvechi – precum şi conjuncturile în care diversele forme ale ei s-au manifestat, cu atât vom judeca mai înțelept valorile artistice de-a lungul timpurilor, implicarea lor în viața socială, rolul lor în afirmarea personalității umane. Vom înțelege astfel că nu există artă minoră şi artă majoră şi că fiecare formă de exprimare – printr-un limbaj artistic autonom – se adresează omului, frământărilor lui sufleteşti, dorinței lui de ordine şi de frumos, de echilibru şi de triumf.

Stăruind asupra unei cunoaşteri aprofundate a modalităților de manifestare ale primelor forme de artă, prin practicile ritualurilor magico-religioase, ale diversității ritualurilor de cult, credințe, obiceiuri etc., vom fi mai pătrunşi de ideea perenității substratului mitologic în creațiile artistice de-a lungul vremii, vom fi pătrunşi de ideea că un fapt de artă autentic poate fi receptat cu emoție şi rămâne în conştiința publicului numai atunci când „temele jocului" dezvelesc probleme arzătoare ale sufletului omenesc, când jocul însuşi este o acțiune foarte serioasă, plină de temei şi plină de tâlc şi că această măsura a valorii lui nu-şi pierde cu nimic din valabilitate după trecerea timpului.

# PARTEA A II-A

## PĂPUŞILE ŞI MARIONETELE DE-A LUNGUL TIMPULUI

# GENEZA PĂPUŞILOR ÎN LUMEA ANTICĂ

Lumea artiştilor păpuşari trăieşte adesea momente de insatisfacţie din cauza tăcerii aşternute în zeci şi sute de ani în jurul „probelor" ce i-au atestat existenţa, frământările, mijloacele de atracţie ale unor largi categorii de public, ingeniozitatea şi harul propriu, intrinsec, prezenţa vie în spaţiul valorilor culturale. Când şi când, vreun filosof, vreun istoric, vreun scriitor şi-au aplecat ochii uimiţi asupra faptelor păpuşărimii având revelaţia unor creaţii subtile, pline de originalitate, înfiripate spontan în mâinile artiştilor, printr-un amestec ciudat şi hazliu provenit din real şi ireal, din meşteşug şi dibăcie, din fină observaţie şi ascuţită inteligenţă, din ironie şi tandreţe, din poezie şi profundă sensibilitate. Dar lumea făpturilor animate, cu micro şi macro-eroi, rămâne pomenită în istorie, arareori, poate şi din cauza dominantei sale strict vizuale. Faptul scenic se scurge ca un vis – în urmă rămânând doar nişte obiecte inerte, cu înfăţişări stranii, nişte „jucării" de lemn sau de lut ars ce se „învechesc" într-o ladă uitată. Marile piese pentru micii eroi au fost şi mai sunt puţine la număr. Teatrul de păpuşi n-a trăit şi nu trăieşte dintr-o consacrată dramaturgie, precum teatrul dramatic. Repovestirile miturilor în spectacolele de animaţie s-au bazat, în antichitate cel puţin, pe mişcare şi gest, pe pantomimă, fără cuvinte. Vestite muzee de artă şi mari colecţionari păstrează siluetele unor personaje celebre ce au dat viaţă unor reprezentaţii intrate în legendă de-a lungul timpurilor. Şi oricât de puţini au fost aceia care au cercetat şi consemnat evenimente importante aparţinând etapelor de afirmare a artei de animaţie, pe parcursul istoriei, argumentările

lor se susţin ca adevărate pledoarii pentru o artă străveche ale cărei izvoare rămân şi astăzi nesecate.

# INDIA – PRIMUL LEAGĂN AL MARIONETELOR

Integrarea păpuşilor şi măştilor animate în cadrul spectacolelor sacre ale epocilor arhaice este o realitate istorică dovedită. Antichitatea egipteană-greco-romană, precum şi lumea antică orientală au cuprins în ampla fenomenologie a artei elemente şi chiar producţii pe deplin cristalizate a ceea ce numim teatru de păpuşi şi marionete. Este greu de crezut însă că se va putea afla vreodată în ce loc a fost prezentat primul spectacol de păpuşi al lumii antice, cunoscându-se faptul că cele dintâi reprezentaţii de animaţie erau strâns legate de manifestările şi obiceiurile rituale de cult şi că zonele culturale propice apariţiei lor puteau fi, precum se dovedeşte, India, Egiptul, apoi Grecia, Roma antică, Persia etc. Numeroşi cercetători au lansat ipoteza că leagănul teatrului de păpuşi şi marionete este India şi că timpul nu s-a lăsat aşteptat pentru ca, în urmă cu câteva mii de ani, şi pe alte teritorii oarecum învecinate, figurinele păpuşi să apară şi să se manifeste în diferite ocazii, ca întruchipări ale unor personaje simbolice cu valori mitice şi de cult.

Marea descoperire arheologică a secolului XX – din valea Indusului –, cele două mari oraşe: Mohenjo-Daro şi Harappa – scoate la lumină, precum spun istoricii, una dintre cele mai spectaculoase civilizaţii ale antichităţii – civilizaţia Hindus. Reprezentările artistice sunt singurele documente ale marii descoperiri care vorbesc despre viaţa religioasă în mileniul al III-lea î.e.n.

Figurinele de teracotă înfăţişând o femeie aproape nudă sugerează existenţa unui cult al Zeiţei-Mame; iar cele de femei însărcinate sau cu un copil în braţe, un eventual cult al fecundităţii. Zeilor vedici, în număr de peste trei mii, al căror cult este înălţat de brahmani, li se adaugă alte divinităţi impuse chiar de aceştia prin speculaţii teologice. „Religia s-a infiltrat astfel în toate domeniile culturii, dominându-le, controlându-le. Aceasta este etapa brahmanismului. Dar din tradiţia vedică a brahmanilor arieni, în contactul cu cultele religioase locale, autohtone, dravidiene, se declanşează procesul marii sinteze a noii forme de religie – *hinduismul*. Noua religie (spre deosebire de buddism şi de jainism – secolul VI-IV î.e.n.) recunoaşte autoritatea *Vedelor* şi are la bază credinţa că în tot ce există se manifestă realitatea unică şi infinită a divinului. Dar elementul nou şi cel mai important al noii religii este că, pe lângă calea cunoaşterii şi calea acţiunii, omului îi este deschisă şi o altă cale de salvare, de liberare faţă de iluzia lumii. Aceasta este calea iubirii, cale accesibilă oricui. Orice om, indiferent de ierarhia socială, poate avea o relaţie directă cu divinitatea, prin devoţiunea sa personală."*

Câteva sublinieri şi detalii asupra practicilor hinduismului ne sunt în continuare necesare pentru a ne clarifica destule probleme legate de conceptele şi viziunea societăţii acelor timpuri străvechi despre adevărurile vieţii, despre filosofie, despre manifestările de creaţie etc.

Pentru hinduism, locurile şi actele de devoţiune – temple, altare, centre de pelerinaj, băi rituale, atitudinea contemplativă a oamenilor, asceza, ofrandele de flori şi fructe, sărbători, dansuri sacre, acte de purificare, penitenţe – capătă o importanţă pe care credinţele şi practicile religioase mai vechi de pe teritoriul Indiei nu o cunoşteau. Unii zei vedici – Varuna (noaptea), Indra (furtuna), Surya (soarele) ş.a. au fost acceptaţi de hinduism. Printre divinităţi, elementul pozitiv şi creativ în hinduism îl reprezintă Vişnu. În reprezentările sale plastice, calităţile, puterile şi manifestările diferite ale lui Vişnu sunt exprimate prin asocierea

---

* Ovidiu Drimba – **Istoria culturii şi civilizaţiei**, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1985, pag. 274-275

anumitor obiecte simbolice. Vişnu ţine în mână o scoică (simbolizând originea existenţei), un disc sau o roată (ciclul existenţei), o floare de lotus (universul), un sceptru (puterea cunoaşterii), un evantai, un steag, o umbrelă (simbolurile regalităţii). Cel care a rămas să reprezinte în hinduism încarnarea a tot ceea ce este negativ şi distructiv a fost zeul Şiva.

Se spune că India este ţara filosofiei. În nici o altă parte a lumii antice – spun istoricii – nu s-a dedicat atâta timp meditaţiei, şi nicăieri (în afară de Grecia) n-au apărut atâtea sisteme filosofice. Dar finalitatea aproape a tuturor acestor sisteme este mai întâi teologică. India n-a recunoscut niciodată o distincţie clară şi categorică între sacru şi profan; adesea viaţa însăşi este văzută ca un rit religios. Armonia universală, integrarea omului în ritmul cosmic, salvarea lui, găsirea căilor spre mântuire, spre pace, spre perfecţiune, spre *Absolut* sunt marile teme de meditaţie în filosofia indiană. O asemenea viziune asupra lumii s-a desprins şi din substanţa artei indiene, de-a lungul timpurilor. Pentru indienii de rând arta a fost dăruită oamenilor de divinitate spre a înveşmânta *Adevărul*, pentru ca în felul acesta oamenii să fie mai uşor atraşi de Adevăr şi să-l iubească. Arta este aşadar un mijloc pus în serviciul sacrei cunoaşteri. Şi, după unii cercetători (Mircea Eliade, Ovidiu Drimba), arta indiană nu „reprezintă" Universul, ci îl reface, îl reconstruieşte printr-o analogie. Două principii strâns legate între ele vin să definească sensurile artei în India, pe parcursul istoriei. Unul – recrearea Universului – manifest mai ales în artele poetice, celălalt stabilind un contact emoţional între individ şi legile Universului. Acesta apare mai mult în muzică, dans şi poezie. Artistul indian nu creează „opere de artă" (în sensul pe care îl dăm noi termenului), ci „modele spirituale", imagini care trebuie interiorizate prin meditaţie; şi a căror acţiune asupra omului nu îl conduce la emoţia estetică, ci la un sentiment de împăcare şi desăvârşire, punct de pornire către o ascensiune spirituală. Arta indiană este o artă simbolică şi o artă de sugestie. Este, fundamental, o artă sacră. Artistul nu ţine să copieze natura, să copieze forme anatomice umane sau animale, corect – deşi în opera sa aceste forme sunt exact redate. Din natură, el selectează doar potrivit unei scheme ideale, lucrează

după un prototip mental. Artistul fiind esențialmente și un filosof, deci un om pur și armonios, el creează „alături de natură", imitându-i numai elanul organic, setea de viață și de creștere; exprimându-i conținutul organic, circulația sevei vitale, un ritm al formelor și volumelor, ritm care trădează o energie ce circulă pe dinăuntru și care comunică și operei sale o dinamică uluitoare și o mișcare armonioasă.*

Într-un context filosofic-religios-estetic precum cel definit mai sus – arta teatrală, ca artă de sinteză – apare în cultura indiană, alături de religie, pe locul de frunte al manifestărilor spirituale. Teatrul este perceput de indieni, din cele mai vechi timpuri, ca genul artistic cel mai accesibil în care ți se permite să regăsești toate tipurile omenești, toate castele, toate meșteșugurile și ocupațiile și care se constituie ca o analogie a mișcării lumii, ca o reprezentare condensată a legilor Universului. Concepția privind sincretismul artelor – mai cu seamă de semnalat în lumea teatrului – este recunoscută din vechime. „În India fiecare om înțelege și cunoaște că toate artele sunt intim legate între ele; în sculptură se regăsește aceeași știință a atitudinilor corporale ca și în dans; un poem sau o pictură nu pot fi înțelese cu adevărat decât prin înțelegerea dansului – care, la rândul său, nu poate fi înțeles fără muzică. Toate-și răspund una alteia. Teatrul însă le cuprinde pe toate." (Ovidiu Drimba)

De o mare însemnătate în analizarea fenomenului universal al artei teatrale este Tratatul legendarului Bharata (opera, după cele mai noi studii, este plasată ca elaborare, în intervalul cuprins între anii 200 î. de H. și 200 d.H.), probabil un erudit reprezentant al breslei actorilor, care a sistematizat și unificat practicile existente în domeniu, realizând un manual pentru uzul actorilor și autorilor dramatici. Dar avem ca punct de referință, precum se menționează în introducerea cărții Nāṭyaśāstra (publicată de Editura Științifică în 1997) o operă enciclopedică – în reperele ei fundamentale – un adevărat tratat de teatrologie. Cuvântul *naṭya*, tradus ca „teatru" sau „artă dramatică" este termenul

---

* A se vedea Ovidiu Drimba – **Istoria culturii și civilizației**, 1985, pag. 279, 281, 287, 290, 291-295

generic pentru tot ceea ce se referă la artele spectacolului, punându-se accentul pe caracterul de reprezentație al dramaturgiei indiene, spre deosebire de teatrul grec, unde accentul este pus pe intrigă și nu pe reprezentare. „Teatrul este un obiect de divertisment destinat vederii și auzului" – spune prima definiție a teatrului menționată de celebrul Tratat.

Precum se știe, gusturile și preferințele spectatorilor sunt diferite, menționează Anita Bhose și Constantin Fâgețan – traducătorii și comentatorii Tratatului indian de artă dramatică. Gusturile și preferințele spectatorilor pornesc de la nivelul lor diferit de educație și sensibilitate artistică, iar teatrul indian încearcă să ofere fiecăruia un prilej de desfătare pe măsura așteptărilor. În capitolul XXVII (strofele 58-62) este analizată în detaliu psihologia spectatorului: „Diferite sunt firile oamenilor, bărbați și femei, tineri sau bătrâni, superiori, medii sau inferiori, și pe aceste feluri de-a fi se întemeiază teatrul. Cei tineri sunt încântați de subiectele referitoare la dragoste, cei instruiți de referirea la doctrine filosofice ori religioase, cei dornici de bogăție de cele legate de dobândirea averii iar cei fără patimi de cele privitoare la mântuire. Cei bravi se bucură la prezentarea eroismului și furiei, la dueluri și bătălii, iar cei vârstnici la poveștile moralizatoare și legendele din *Purāna*. Oamenii de rând nu sunt în stare să priceapă purtarea celor superiori, dar cel înțelept găsește întotdeauna satisfacție în toate stările ce țin de existență. Copiii, oamenii necultivați și femeile se bucură la vederea comicului și a costumelor frumoase. Cel ce la veselie se veselește, la tristețe se întristează, e mânios la mânie și înfricoșat de cele ce înfricoșează, acela e socotit a fi spectatorul ideal."*

Referindu-se la originea teatrului, Nāṭyaśāstra atribuie teatrului o origine divină: teatrul a fost făurit de însuși Brahma, autorul întregii creații. În afara Tratatului lui Bharata mai sunt susținute și alte ipoteze privind geneza teatrului. Unii susțin că originea seculară a acestuia trebuie să-și caute începuturile în influențele teatrului grecesc. Alții susțin că primele izvoare ale artei teatrale sunt legate de spectacolele populare de pantomimă

---

* **Nāṭyaśāstra**, Editura Științifică, 1997, cap. XXVII, pag. 423, versurile 58-62

sau de cele ale teatrului de marionete ori de umbre. Aceasta presupune că teatrul de păpuşi-marionete-umbre exista cu mult înaintea teatrului dramatic indian – ipoteză care se lansează şi atunci când se vorbeşte de originea primelor spectacole teatrale ale antichităţii greceşti. Alăturându-ne celor care au promovat această ipoteză am îndrăzni să ne gândim la o presupusă cronologie a faptelor, a intrării lor, cum s-ar spune, în acţiune, în scenă. Teatrul de păpuşi-marionete-umbre-măşti se defineşte – prin natura sa – ca o armonizare şi ca o simbioză perfectă între păpuşile concepute şi realizate prin limbajul artelor plastice şi instinctul ludic de a anima aceste obiecte cu valoare de simbol, în scopul transmiterii unui mesaj mitic. Dar măştile şi păpuşile, cu funcţiile lor magice-religioase, implicate în diversitatea ritualurilor de cult au apărut, fără îndoială, în contextul primelor manifestări ale artelor plastice, înaintea unor alte elemente de artă încorporate în spaţiul teatral cu intenţia realizării unei sinteze – spectacolul – ca univers vizual şi auditiv.

Cercetători ca Charles Magnin, R. Pischel, Jacques Chesnais, Gaston Batty, Antoine Vitez ş.a. atribuie antichităţii indiene şi egiptene primele forme de spectacole ale animaţiei. Jacques Chesnais vorbeşte, de pildă, de urmele descoperite în India, în legătură cu existenţa unor spectacole de factură religioasă, realizate cu marionete – Sutradhara (omul care mânuieşte firul) – încă de la începutul secolului al XI-lea î.e.n. Textele care stăteau la baza acestor reprezentaţii erau scrise în versuri. De altfel, unul dintre marile eposuri hinduse – Mahabharata (sec. IV-III î.e.n.) – atestă existenţa acestui gen de teatru, iar majoritatea subiectelor sunt inspirate din amintitul epos cât şi din Ramayana, tezaure mitologice ce vor fi răspândite în alte ţări ale Asiei şi în multe ţări ale lumii. Pe lângă spectacolele de factură religioasă, nu peste multă vreme, se naşte şi un gen popular de spectacol (păpuşi pe mână) al cărui erou principal este un personaj numit Vidouchaka. „Un brahman, pitic şi cocoşat, cu dinţi enormi şi complet chel. Este ridicol prin expresiile sale, prin costumaţia sa, dar mai ales prin lăcomia sa. Este senzual şi lubric, foarte

prost dar şi foarte viclean. Batjocoritor şi grosier. Bate pe toată lumea."* Şi Jacques Chesnais (**Histoire des marionnettes**) ne atrage atenţia, în continuare, că avem de a face, în faţa acestui personaj – Vidouchaka – pentru prima oară, cu tatăl tuturor paiaţelor (bufonilor) din lumea întreagă. Studiind evoluţia acestui tip de personaj, pe acolo pe unde apare el în lume, putem urmări mersul lucrurilor în viaţa socială, odată cu trecerea timpului.

În **Istoria teatrului de păpuşi şi marionete**, Ioana Mărgineanu ne vorbeşte despre păpuşa hindusă („puttali" sau „puttalika" menţionată în marile eposuri hinduse) care face parte din categoria păpuşilor pe mână, ca şi din rândul marionetelor manevrate cu fire. Aceasta are capul, trunchiul şi membrele din lemn, faţa rotundă, ochii migdalaţi, nasul fin, delicat.

Cea de-a treia formă de manifestare a artei animaţiei în India – din perioada antichităţii – este teatrul de umbre. Foarte răspândit în sudul Indiei, cultivat de către brahmani şi introdus cu mare succes în ţările din jur: Jawa, Ceylon, Indonezia, Malaezia ş.a. acest gen de spectacol şi-a creat un limbaj propriu de-a lungul secolelor, dezvoltându-se, îmbogăţindu-se, în cadrul aceloraşi formule tradiţionale. Păstrându-şi nota de originalitate şi mister, şi mai ales aura de sacralitate, până în zilele noastre. Această formă de teatru – cunoscută sub denumirea de *Wayang* (umbră) – care străbate istoria în câteva milenii, a parcurs adevărate etape de evoluţie. La început, simplele reprezentări ale umbrelor umane, Wayang-ii puneau în valoare efectul vizual declanşat de o sursă de lumină şi un ecran transparent, sub semnul unor teme magic-religioase şi a unor ritualuri de cult. Apoi, spectacolul devenea şi o reproducere, o imitaţie a gravurilor din temple prin păpuşile create din piele de viţel (Wayang Kulit). Tipul de spectacol Wayang purva se inspira din celebrele poeme epice indiene Mahabharata şi Ramayana, iar Wayang Klitic – figuri plate din lemn, pictate, cu braţele din piele, pornea de la scenarii dramatice inspirate din legende eroice ale epocilor imperiale. Wayang Golek aduce în spectacol – în zona Jawa centrală – unde

---

* Jacques Chesnais – **Histoire des marionnettes**, după traducerea noastră, Editura Bordas, 1980, pag. 42

se afirmă mai întâi, păpuşa sculptată în lemn cu costum aplicat. Forma foarte stilizată a acestor păpuşi se datorează invaziei islamismului în Jawa – susţin mulţi cercetători. Noile precepte religioase nu acceptau ca figurinele păpuşi să mimeze chipuri umane. Aceasta ar fi dus la o esenţializare şi o stilizare a păpuşilor. Referindu-se la prototipul păpuşii Wayang-Golek, Cristian Pepino subliniază: „Sistemul de construcţie complex oferă posibilitatea executării unor mişcări complicate şi a unor atitudini extrem de variate. Acest sistem a fost «importat» în Europa de către Richard Teschner la sfârşitul secolului al XIX-lea şi a cunoscut o răspândire extraordinară în întregul continent. Principiul triplei articulaţii pare să provină din canoanele esteticii budiste, ca şi multe din caracteristicile desenului. Regula celor trei unghiuri (tri-hanga) care caracterizează cele mai frumoase sculpturi indiene s-a impus şi aici, conducând la transpunerea ei într-un sistem de articulare a braţului, realizat din trei segmente."*

Cel mai interesant lucru legat de afirmarea şi evoluţia spectacolului gen Wayang este puterea acestuia de a străbate timpul, păstrându-şi toate elementele de autonomie a mijloacelor de expresie: respectarea strictă a modalităţilor de construcţie a păpuşilor (din piele şi din lemn), realizarea armoniei între expresia exterioară a marionetelor (trăsăturile feţei – costumul – gesturile) şi sentimentele dominante ale povestirilor dramatice transpuse scenic (curajul, dragostea, duioşia). Marionetele nu sunt copii ale fiinţelor umane reale, ci personaje simbolice, arhetipuri bine cunoscute publicului din orice etapă istorică (cei buni, cei răi, cei nobili şi generoşi, cei primitivi şi grosolani, cei educaţi şi cei lipsiţi de educaţie, cei curajoşi şi cei laşi etc. etc.). Muzica de acompaniament joacă un rol foarte important. Ea creează stările sufleteşti adecvate pe parcursul reprezentaţiei şi pentru interpreţi şi pentru public. Un foarte bun mânuitor dă strălucire personajelor şi acţiunii dramatice, incită spectatorii la o participare reală în lumea spectacolului. Comicul, introdus fie de un personaj bufon, fie de un comportament caraghios al vreunui erou al piesei, rămâne un element important pentru

---

* Cristian Pepino – **Automate, idoli, păpuşi – Magia unei lumi**, pag. 95

spectacol. Spectacolele sunt şi astăzi organizate – ca şi în trecutul cel mai îndepărtat – cu prilejul sărbătorilor religioase sau pentru a invoca fertilitatea pământului, ploaia, vindecarea unor boli; cu prilejul naşterii unui copil, la nuntă sau la moartea cuiva. Aşadar, spectacolul Wayang este legat de toate etapele vieţii şi rămâne vieţii credincios şi dominat de sacralitate.

Dalang-ul – marionetistul mânuitor şi interpret vocal (de multe ori chiar constructor al păpuşilor – după modele clasice) este un artist complet şi un înţelept venerat. Prin cunoştinţele şi priceperile sale, prin înţelepciunea sa, Dalang-ul este un fel de intermediar dintre oameni şi zei (altă dată şamanul-preotul-vrăjitorul). El este totodată un animator de o excepţională dexteritate, spontaneitate, inteligenţă, un interpret vocal de excepţie (care are de caracterizat nenumărate personaje prin glasul său), un cântăreţ, instrumentist valoros, un bun dirijor, poet şi orator. Trebuie să fie un foarte bun cunoscător al literaturii vechi şi clasice şi să cunoască profund semnificaţia simbolică a marionetelor şi a povestirii dramatice. Trebuie, de asemenea, să fie un om cu simţ al umorului, bine informat şi bine ancorat în actualitate. Dalang-ul, în jocul lui, face de fiecare dată aluzie – prin improvizaţie – la fapte ce se petrec în cotidian şi trebuie să stârnească hazul şi buna dispoziţie în relaţiile sale cu clovnul spectacolului. Şezând toată noaptea cu picioarele încrucişate şi braţele întinse, el dovedeşte o rezistenţă fizică neobişnuită. Toate aceste trăsături ale Dalang-ului la care fac referire toţi cercetătorii care au avut prilejul să urmărească un spectacol clasic Wayang în zona de sud-est a Asiei – ne determină să ne gândim la portretizarea marilor actori ai Commediei dell'Arte (reprezentaţii de dramă şi reprezentaţii de păpuşi), actori despre care se vorbea cu mare respect şi admiraţie, pentru însuşirile şi pregătirea lor intelectuală şi culturală de excepţie.

Wayang-ul este denumit *saptamuka* („şapte-feţe") – ca un adevărat prototip, ca un model exemplar de sincretism al artelor, de promovare a teatrului de animaţie – ca artă de sinteză.

a) *Drama* (fiecare spectacol tip Wayang are la bază o poveste dramatică plină cu momente de suspans).

b) *Sculptura* (personajele păpuşi sunt gravate-cizelate-sculptate, perforate în modele incredibil de complexe şi subtile, care ajută la dezvăluirea fiecărui caracter în parte).

c) *Pictura* (marionetele Wayang-ii sunt pictate armonios, cu o mare măiestrie, trăsăturile fizionomice, privirea ochilor, căpătând nuanţe, rafinament).

d) *Limbajul artistic al textului literar* (imaginile poetice, expresivitatea cuvintelor, elementele de simbol, asigură o interpretare vocală plină de culoare, plină de substanţă).

e) *Vocea* (acurateţea, claritatea dicţiunii, timbrul plăcut al glasului Dalang-ului asigură combinarea şi recombinarea vocilor de femei şi bărbaţi pe parcursul spectacolului – în episoadele vorbite sau cântate).

f) *Muzica instrumentală* (fondul muzical şi sonor al spectacolului, cel care subliniază firul dramatic al acţiunii şi care creează atmosferă, sensibilizează actorii şi publicul).

g) *Gestica, mişcarea, mimica* (efectul procesului de animare al marionetelor prin măiestria de mânuire şi de sincronizare a acesteia cu accentele vocale, muzicale şi ritmice ale interpretului – lasă iluzia spectatorilor că marionetele sunt vii şi trăiesc toate întâmplările cu adevărat).

Arta Wayang priveşte cu sacralitate fiecare componentă a unei reprezentaţii, dându-i acesteia o semnificaţie simbolică.

*Dalang-ul*, animatorul de păpuşi – spiritul bărbatului, simbol al adevărului şi înţelesului.

*Paravanul* este lumea nevăzută de deasupra (cerul).

*Lampionul* cu razele lui îl reprezintă pe Cel Atotputernic.

*Wayang-ii* sunt caracterele oamenilor.

*Trunchiurile de bananier* în care sunt înfipte păpuşile întruchipează lumea obstacolelor, a opreliştilor cu care se confruntă Wayang-ii.

*Publicul* – audienţa – simbolizează forţa înţelepciunii, bucuria divină de a te întâlni cu arta, dar oferit de zei.

Şi, în sfârşit, *Lada marionetelor* este locul lor de veci. Wayang-ii, când li se sfârşesc rolurile, sunt strânşi în ladă, iar acolo devin inerţi, eliberaţi de simţuri. Când paravanul se strânge şi animatorii păpuşilor îl apropie de pieptul lor, înseamnă că

povestirea s-a terminat. Şi aici există un înţeles simbolic. Pentru orice lucru există un sfârşit şi într-o zi toate fiinţele, în cele din urmă, trebuie să se unească cu Dumnezeu.

Ne-am oprit mai pe larg asupra fenomenului teatral Wayang – de origine hindusă – considerând că acesta, alături de celelalte forme ale artei animaţiei (marionetele cu fire, marionetele cu tijă, păpuşa pe mână) s-a manifestat într-o întinsă arie culturală, având valoare de arhetip, dar şi o mare putere de influenţare asupra spiritului de creaţie în domeniu, de la începuturi până în zilele noastre. Ne vin în minte imagini dintre cele mai atrăgătoare cu nostimul personaj Kermit (Muppet-Show) sau imagini teribile cu siluetele uriaşe animate în sistemul Wayang din spectacolele happening oferite de Jean Michel Jarre în diferite colţuri ale lumii. Ne întâlnim, aşadar, şi astăzi, cu o artă străveche, care nu şi-a pierdut nimic din fiorul ei emoţional, din misterul şi magia ei.

Am avut prilejul să cunoaştem la Udaypur, în contextul unui turneu realizat în India, în urmă cu vreo două decenii, preocupări ale şcolii indiene în domeniul teatrului de animaţie. Funcţionează acolo, de multă vreme, o Academie a Teatrului de Marionete. Generaţii după generaţii descoperă în acest cadru forme ale teatrului tradiţional: marioneta cu fire, marioneta cu tijă şi păpuşa pe mână. Tinerii învaţă mai întâi să construiască păpuşile, apoi se iniţiază în arta spectacolului. Unul dintre profesorii pe care i-am cunoscut în timpul unei activităţi de atelier ne-a declarat că în regiunea Udaypur, marionetele şi păpuşile au o existenţă de câteva mii de ani. Sigur, informaţia ne-a impresionat profund şi dorinţa de a vedea un spectacol al locului nu ne-a dat astâmpăr. Gazdele au organizat două seri la rând, în spaţiul de spectacole al Academiei de teatru – un amfiteatru în aer liber de peste 3000 de locuri – mai întâi o reprezentaţie de marionete cu fire. Timp de câteva ore, câteva zeci de păpuşi dansatoare ne-au încântat privirile prin modalitatea extraordinară de a fi animate în ritmul muzicii şi în graţia şi armonia mişcărilor reprezentând simbolistica dansurilor indiene. Un anume fel de interludii aduceau în scenă doi maeştri păpuşari care ofereau publicului (în stilul spectacolelor cu Punch şi Judy) momente comice pe teme de

actualitate. Bărbatul şi nevasta (păpuşi pe mână) discutau despre politică, despre bani, despre afaceri, despre copii şi problemele de educaţie; când se certau, când se împăcau etc. Marionetele pe sfori (dansatoarele) erau construite din lemn, iar trăsăturile fizionomice stilizate recomandau o practică a sculpturii şi picturii concordantă cu simbolurile exprimate (ochi mari, urechi mari, nas acvilin cu nări largi, buze senzuale, sprâncene arcuite). Dansatoarele păpuşi purtau fuste lungi viu colorate, iar un văl le acoperea capul şi umerii (port tradiţional). Lungimea fustelor ascundea faptul că marionetele erau construite fără membrele inferioare – element ce uşurează mişcarea marionetei, „plutirea" ei în timpul dansului. Acest gen de spectacole se bucură şi astăzi de multă popularitate, iar valoarea lor artistică este de necontestat. Acea apropiere a elementelor simbolice ale dansurilor de tradiţie cu scheciul modern, transmis printr-un limbaj păpuşăresc străvechi, reprezintă nu numai un argument de sincretism al artelor în spectacolul de animaţie, dar şi o modalitate de a prezenta unui public foarte numeros momente de autentică desfătare estetică.

În sudul Indiei, la Madras, cu acelaşi prilej al turneului, am participat la o frumoasă reprezentaţie de umbre, care avea ca scenariu dramatic un subiect cu câteva peripeţii ale lui Rama şi Sita. În partea a doua a spectacolului am urmărit o evoluţie a unui grup de dansatoare. Figurinele marionetelor decupate din piele erau mişcate între o sursă de lumină şi o pânză albă. Diferitele părţi ale corpului fiecărei figurine erau tăiate separat, ni s-a spus, şi unite între ele prin articulaţii. Marionetele erau ţinute vertical printr-o tijă, iar membrele erau mânuite cu beţişoare subţiri de bambus. Unele marionete aveau trupurile decupate în întreg. Toate pictate în culori vii şi perforate de găurile care permiteau trecerea luminii, pentru ca păpuşa să strălucească.

O tulburătoare impresie în popasul de la Madras ne-au produs „Templele de la malul mării", aşezate pe o lungime de câţiva kilometri în partea de sud-est a oraşului. Ele sunt construite direct în stânci şi poartă în exterior sculpturi de animale (cu precădere elefanţi), iar în interior reprezentări sculpturale simbolice ale

zeilor Krishna, Vishnu, Shiva etc. Vechimea acestor monumente este de mii de ani. În apropierea Templelor de la malul mării funcţionează o Academie de Artă, în cadrul căreia elevi de la cea mai fragedă vârstă, cu aptitudini pentru desen, pictură, modelaj-sculptură, sunt iniţiaţi în tehnicile de execuţie ale artelor plastice, în formele tradiţionale. Aici se construiesc şi marionete, în diversitatea lor de forme. În ideea continuităţii unui limbaj de artă unic prin originalitate, expresivitate, simboluri, această instituţie în care se descoperă şi se formează marile talente, în condiţii de lucru excepţionale (ca dotări şi modalităţi de afirmare) este, fără îndoială, un dar divin, coborît pe un pământ sacru. Este o certitudine că în India, din toate timpurile, artele au trăit mereu împreună, iar teatrul de marionete a avut şi are menirea să confirme acest lucru.

## PĂPUŞILE ŞI MARIONETELE ÎN ANTICHITATEA EXTREMULUI ORIENT

Istoricii secolului al XX-lea confirmă prin cercetărilor lor faptul că cele mai mari civilizaţii antice care au supravieţuit până azi sunt cea indiană şi cea chineză. În toate celelalte vechiul organism social a dispărut, urmele vieţii de altădată nu se mai păstrează în mod viu, iar noile forme de cultură şi tradiţii le-au înlocuit pe cele vechi. Doar în India şi China mai există soluţii de continuitate – care pot fi urmărite de-a lungul a aproape patru milenii. Tradiţiile, obiceiurile, formele vechi de cultură se păstrează în modalităţi de expresie evoluate, evident, dar asemănătoare, după cum am văzut, celor antice. Pentru chinezi, de exemplu, „...tradiţia, în parte, este un rezervor spiritual activ;

nu s-a anchilozat ci a rămas un element propulsor. Civilizaţia creată în mileniul al II-lea î.e.n. în valea Fluviului Galben prezintă încă de atunci trăsături distincte fundamental chineze; iar în scrierea chineză de azi se recunoaşte stilizarea pictogramelor de pe «oasele de ghicit», de acum 3500 de ani".*

Fără îndoială, domeniul artelor, ca pretutindeni în lume, este şi în China spaţiul de spiritualitate care aduce în prim plan particularităţile unui mod de viaţă a unui popor cu o foarte bogată istorie şi cu o inestimabilă contribuţie la cultura umanităţii. În domeniul artelor ne întâlnim şi aici, cel mai uşor, cel mai firesc, cu credinţele religioase şi filozofice, cu zestrea meşteşugurilor, a ştiinţelor, a tehnicii, a comportamentului uman, cu tot ceea ce înseamnă pentru chinezi a gândi, a trăi şi a simţi. Artele sunt, de bună seamă, oglinda tuturor acestor avuţii în care se regăseşte peste mii de ani acest popor, numericeşte uriaş, în tainele şi misterele lumii de creaţie.

Artele Chinei, în vremurile antichităţii, poartă în substanţa lor bogăţia conceptelor religioase şi filozofice instaurate la curţile marilor dinastii regale. Regele, în calitatea sa de „Fiu al Cerului" era singurul în drept să oficieze sacrificiile aduse divinităţilor cereşti. Străvechile credinţe agrare şi cele legate de cultul strămoşilor făceau parte şi ele din doctrina regalităţii, iar suveranul era investit cu puteri supranaturale. Însăşi ordinea naturii este în acord cu conduita regelui. Comportamentul demn al suveranului aducea ploaia la timpul potrivit, iar greşelile lui puteau cauza o secetă îndelungată. Chinezii credeau că ordinea socială este reflexul ordinii cosmice. „Din cer vine organizarea socială, cu toate îndatoririle ei" şi ea este rezervată prin conducere, oamenilor superiori. Aceasta era o idee centrală a doctrinei confuciene. În credinţele chinezilor se mai făceau prezente mituri străvechi care o includeau şi pe „Zeiţa pământului" – împreună cu „Stăpânul cerului" – generatori ai tuturor fiinţelor şi lucrurilor create. De asemenea, monstrul Kung-Kung, şarpe cu chip de om, fusese stăpân al pământului înainte de a fi fost creat omul.

---

* Ovidiu Drimba – **Istoria culturii şi civilizaţiei**, cap. *Cultura şi civilizaţia chineză*, pag. 311

În opoziţie cu dogma confucianismului, care pune accent nu atât pe relaţiile omului cu divinitatea, ci pe perfecţionarea etică a relaţiilor dintre oameni – în contextul vieţii lor practice, concrete – este daoismul. Acesta, după cum spun istoricii, prin filosofia lui Lao-Zi, reactualizează străvechiul patrimoniu de mituri, credinţe populare şi practici magice. Daoismul acordă astfel o atenţie deosebită ceremoniilor, sărbătorilor. Budhismul, cea de-a treia religie a Chinei antice, este mult deosebit de forma sa originală indiană. Budhistul chinez nu tânjeşte după o viaţă contemplativă şi de abstinenţă şi nu-şi doreşte eliberarea sa proprie de suferinţe (Nirvana), ci îşi doreşte o viaţă activă dedicată operelor de caritate, întru cultivarea iubirii între oameni (idee derivată din confucianism).* Cele trei mari religii ale Chinei, convieţuind fără confruntări de anvergură, precum şi străvechile forme populare religioase au determinat un anume comportament, o anume atitudine a poporului chinez în faţa vieţii, în faţa actului de creaţie în domeniul culturii şi civilizaţiei, în perioada antică, precum şi în celelalte etape ale istoriei. Convingerea chinezului este aceea că omul trebuie să-şi conformeze comportamentul potrivit ritmului ordinii cosmice. Un principiu comun de ordine reglează atât mersul universului, cât şi cel al societăţii umane. Sculptura şi pictura chineză, muzica, dansul, literatura şi teatrul, ca artă de sinteză, au revelat acest mod de gândire şi trăire a adevărurilor de viaţă. Predilecţia sculpturii chineze, de pildă, (arta cea mai apropiată, împreună cu pictura, de formele de manifestare a artei de animaţie) este îndreptată către figurinele de mici dimensiuni (ceramică, porţelan, jad, fildeş, bronz), reprezentând fizionomii expresive. Pentru sculptor, de mare interes nu este frumuseţea corpului omenesc, ca la egipteni, greci sau indieni. Sunt glorificate doar tipuri de înţelepţi sau de sfinţi. Sculptorul este orientat către redarea euritmiei liniilor unor draperii, a veşmintelor. În centrul atenţiei creatorului stau mai mult decât personajele umane, animalele,

---

* A se vedea Ovidiu Drimba – **Istoria culturii şi civilizaţiei**, 1985, pag. 339, 340, 341, 343, 362, 363, 371 (vol. I)

reale sau fantastice. Dintre cele fantastice primul loc îl ocupă balaurul, simbolul împăratului, al puterii şi al înţelepciunii.

Pictura chineză nu ţine să imite, nu vrea să copieze realitatea, ci doar să o sugereze (câtă asemănare cu principiul fundamental al artei păpuşăreşti). Prin opera sa pictorul chinez, ca şi păpuşarul, nu vrea să ofere privirii spectatorului tot, nu vrea să spună tot, ci îi lasă loc mult liberei sale imaginaţii. Nu descrie, nu narează, nu „documentează“, ci sugerează.

Despre teatrul chinez se vorbeşte, pe timpul lui Confucius, ca despre o artă venind din cele mai îndepărtate vremuri, care are la origine vechile dansuri rituale apărute în contextul sărbătoresc al cultului strămoşilor. De asemenea, se vorbeşte despre întrebuinţarea măştilor cu prilejul unor spectacole sacre, ca fiind atestată cu o mie de ani î.e.n. La aceeaşi perioadă se referă şi Jacques Chesnais în **Histoire generale des marionnettes**. El menţionează cronicile lui Let-Tse, care aduceau elogii la adresa acelui gen de păpuşi fabricate din paie şi lac, „animate cu atâta măiestrie, încât le vedeai cum cântă şi dansează singure.“ Alte cronici şi informaţii ajunse în faţa cercetătorilor, din timpul ultimelor secole dinaintea erei noastre, atestă faptul că în China antică teatrul de păpuşi şi marionete se bucura de un mare interes în rândurile unui larg public. Se dădeau reprezentaţii la palatele împărăteşti cât şi în spaţii la care aveau acces oamenii simpli. Influenţa spectacolelor indiene asupra păpuşarilor chinezi (marionete cu fire, păpuşi pe mână şi mai ales teatrul de umbre) este evidentă, mai cu seamă în privinţa datelor tehnice de construcţie a păpuşilor şi a tehnicilor de animaţie. În acelaşi timp, particularităţile specifice artelor chineze despre care am vorbit au contribuit la o sinteză aparte în arta animaţiei. „Pornind de la magie, de la cultul ofrandelor închinate zeilor, împăraţilor, marilor eroi şi ajungând la epopee, apoi la legendă, la farsă, marionetele chinezeşti nu s-au lăsat pătrunse de realism“ (Gaston Baty – **Histoire des marionnettes**). Ca şi în alte zone de cultură, în China formele teatrului de umbre şi ale teatrului de marionete au precedat manifestările teatrului mare (teatrului dramatic) şi s-a dezvoltat impetuos, conturându-şi un profil distinct din antichitate până în contemporaneitate, cu forţă, vitalitate, farmec.

Multă vreme marionetele şi-au păstrat prestigiul de care se bucurau magicienii: ele erau artişti itineranţi, care mergeau din sat în sat pentru sărbătoarea templului local. Spectacolele marionetelor cu tije sau cu fire, reprezentaţiile de umbre, prin impactul pe care-l aveau asupra publicului, îşi împlineau cu profunzime o nobilă misiune social-culturală, aceea de a polariza interesul oamenilor simpli în jurul valorilor religioase, artistice, morale; valori păstrate cu sfinţenie în mituri, legende, tradiţii, obiceiuri străvechi – toate cultivate de repertoriul teatral păpuşăresc şi reînviate în China din toate timpurile, prin mijloacele proprii artei animaţiei.

## EGIPTUL, GRECIA, LUMEA ROMANĂ ŞI PRIMELE SPECTACOLE DE PĂPUŞI

Orice detaliu vechi sau nou privitor la cultura şi civilizaţia Egiptului antic este un semnal ce declanşează oricând, oricărui cercetător, o vie curiozitate, un adevărat fior emoţional, în perspectiva posibilă a descoperirii unei noi taine, a unui nou giuvaer ascuns de vreme în cutia magică a cunoaşterii. Vraja piramidelor şi a mormintelor faraonice, magia sculpturilor şi picturilor unice, urmele insolite ale primelor scrieri hieroglifice, atâtea şi atâtea alte dovezi legate de puterea creatoare a unui popor ce şi-a dus existenţa pe parcursul a 3000 de ani, sunt copleşitoare.

Herodot spunea că egiptenii sunt oamenii cei mai religioşi. Acest lucru este în mare măsură justificat de numărul imens de preoţi, temple, zeităţi, de sărbători, de ceremonii, de acte de cult, de teme şi motive religioase prezente în reprezentările artistice

şi în operele literare. Din istoria Egiptului nu au dispărut niciodată complet nici formele de religiozitate primitivă (animism, totemism, fetişism, babuism, magie). Caracteristică încă din timpuri imemoriale, după cum observă Ovidiu Drimba, era pentru egipteni strania formă a zoolatriei. „Omul se simţea înconjurat de forţe divine, bune sau rele, care acţionau prin intermediul unor animale. Aceste forţe întrupate într-o fiinţă reală şi concretă legată de o anumită ambianţă – şarpele pe câmp, leul în deşert, crocodilul în fluviu, ş.a.m.d. – aveau pentru egiptean o importanţă mai mare (tocmai pentru că erau prezenţe nemijlocite, imediate) decât invizibile «forţe divine»... Taurul, vaca, berbecul, câinele, pisica, leul, hipopotamul, şoimul, ibisul, etc. vor fi astfel divinizate. Şacalul, care în miez de noapte devorează cadavrele celor îngropaţi la marginea deşertului – deci, care le uşurează morţilor, le ajută trecerea în lumea de dincolo – va deveni zeul morţii şi va fi adorat ca atare".*

La nici un alt popor ca la egipteni, subliniază acelaşi autor, moartea nu a fost concepută cu atâta calm şi încredere: ca un moment firesc de trecere spre un alt fel de viaţă, spre viaţa eternă. Religia egipteană îi oferea omului iluzoriul balsam al liniştii, al împăcării şi al speranţei. Aşa ne putem explica fabulosul cult al morţilor, construcţiile şi podoabele din mormintele egiptene, mumificarea, ofrandele lăsate în morminte prin nepreţuite comori de artă etc. etc.

Sunt dovezi precum că egiptenii aveau statui animate în temple. În Muzeul Luvru, există un cap de şacal cu botul mobil, de o mare expresivitate. Gaston Baty şi René Chavance pomenesc în **Histoire des marionnettes** de descoperirile abatelui Driotton – nişte texte dramatice egiptene de o valoare inestimabilă, care dovedesc faptul că Teatrul este mai vechi cu 15 secole decât credeam noi până azi. Construcţia lui era cea a tragediei eschiliene, apelându-se la cor şi la cei doi actori. Corul era alcătuit din bărbaţi şi femei, iar zeii, cei ce îi răspundeau şi care conduceau acţiunea erau nişte *marionete mari*. A trecut vremea şi marionetele au fost înlocuite cu actorii – în această

---

* Ovidiu Drimba – **Istoria culturii şi civilizaţiei**, vol. I, 1985, pag. 139

ipostază teatrală. „Atunci a apărut actorul şi el şi-a dat toată osteneala să semene cu statuia al cărui înlocuitor era. Marioneta nu este deci o imitaţie a comediantului, ci dimpotrivă, actorul este, istoric vorbind, un substitut al marionetei.“* În mormintele egiptene s-au găsit nenumărate figurine, în parte articulate – construite din lemn, fildeş. Ele dovedesc preocuparea celor vii pentru ideea animaţiei.

Toţi istoricii pomenesc de marea descoperire făcută în 1904, de către arheologul francez Gayet în timpul săpăturilor de la Antinoe. Acesta a descoperit pe fundul mormântului unei credincioase lui Osiris (zeul fertilităţii) un minuscul teatru de marionete. O barcă din lemn şi fildeş, propria barcă a zeului, purta în mijloc o cabină închisă de două obloane care se puteau înlătura spre a lăsa să se vadă misterul. Cabina n-avea acoperiş. În momentul descoperirii mai existau lipite de o traversă prevăzută în spatele cabinei câteva fire de aţă. Acestea serveau la manipularea (mişcarea) obloanelor din faţă, cât şi la mişcarea figurinelor asamblate în cabină. Mecanismul era foarte simplu. Figurinele erau înclinate pe coasta bărcii sau ridicate, după nevoie. Se ştie că egiptenii comemorau în fiecare an, mitul morţii şi al reînvierii lui Osiris. Zeul era evocat prin ceremonii amestecate cu jocuri rituale. Micul teatru de animaţie descoperit de Gayet, din epoca antichităţii egiptene, era folosit la o astfel de celebrare.

Într-o altă lucrare, alcătuită de Jacques Chesnais, găsim preţioase informaţii legate de forma religioasă a spectacolelor de marionete din Egiptul antic. Ne este descrisă astfel o reprezentaţie din timpul sărbătoririi zeului Osiris. „În timpul fiecărei scene, preoţii cântau psalmi explicativi. În primul tablou era văzută Isis care plângea moartea lui Osiris. În al doilea tablou, toată scena era sub forma unei bărci care simboliza căutările lui Isis (soţia lui Osiris), ale corpului bărbatului pierdut, aruncat în Nil. Al treilea tablou, noi plânsete asupra corpului regăsit. Are loc reînsufleţirea lui Osiris. În finalul spectacolului femeile

* Gaston Baty şi René Chavance – **Histoire des marionnettes**, traducerea noastră, pag. 15

veneau în fața scenei, cântau și dansau."* Nu avem aici detalii să aflăm dacă aparițiile din fața scenei erau ale femeilor care animaseră păpușile sau dacă ele formau un grup aparte de interpretare a cântecelor și dansurilor.

Formele teatrului religios de animație din Egiptul antic au avut, se presupune, o anume influență asupra reprezentațiilor teatrale păpușărești din Grecia și Lumea latină, în contextul tuturor influențelor pe care cultura și civilizația egipteană le-a avut, din cele mai vechi timpuri, asupra țărilor și popoarelor din jur – și nu numai.

În mormintele grecești din perioada helenistică au fost descoperite, precum susțin numeroși cercetători deja menționați, figurine din marmură, metale prețioase sau alabastru. Ele serveau drept ofrandă zeilor. „Săpăturile lui Schlimann de la Troia fundamentează ca arhetipuri ale păpușii figurine ce erau considerate drept idoli." (Ioana Mărgineanu) Dar contextul socio-cultural în cadrul căruia teatrul de marionete se dezvoltă în Grecia și se afirmă ca artă autonomă este deosebit de complex. Spre sfârșitul epocii arhaice (sec. VII î.e.n.) lumea greacă își asumă, după cum spun istoricii, două niveluri de gândire religioasă, două religii în mod substanțial diverse – religia oficială a orașului stat și religia populară. Principalii zei din panteonul divin al orașului stat erau organizați într-o familie: tatăl-Zeus, cu soția sa Hera, cu fratele său Poseidon și cu surorile lui Hestia și Demeter. Urmau mulți fii: Athena, Artemis, Afrodita, Apollo, Hermes, Ares și Hefaistos. Atributele acestor zei erau diverse și cuprindeau în fapt toate marile responsabilități divine asupra problemelor și frământărilor omului aflat în relație cu natura înconjurătoare și cu sine însuși, în lupta sa pentru existență. În cinstea zeilor se făceau sacrificii și se organizau procesiuni, acte de cult care nu mai aveau ca înainte pur și simplu scopul de a mulțumi sau de a implora bunăvoința și ajutorul zeilor ci deveniseră adevărate serbări fastuoase, „ocazii de afirmare orgolioasă a prosperității cetății și prilejuri de a insufla poporului

---

* Jacques Chesnais – **Histoire générale des marionnettes**, Paris, Bordas, 1980, pag. 41, traducerea noastră

sentimente de mândrie de a se şti cetăţeni ai unui stat bogat şi puternic". Pe lângă această religie oficială a polis-ului mai exista o religie populară, constituită din credinţe vechi la care se adăugau influenţe noi venite din Orient sau din Tracia, cu un caracter general mistic. Aceste forme religioase erau *misteriile*, organizate ca ceremonii şi ritualuri secrete, rezervate numai iniţiaţilor. Misteriile aveau o mare putere de atracţie asupra maselor dar şi a persoanelor instruite, culte, pentru conduita morală pe care o predicau şi pe care o pretindeau adepţilor. Misteriile erau protejate şi recunoscute oficial în plan social. Între divinităţile acestor forme religioase câteva erau pe prim plan. „Demeter era cea mai populară dintre zeităţi, venerată în toate regiunile şi coloniile greceşti. Ea era şi cea mai veche; morfologic, ea continua marile zeiţe ale neoliticului. Zeiţă a agriculturii şi a fecundităţii, Demeter era sărbătorită prin ceremonii deosebite, prin dansuri, cântece, pantomime şi prin diverse alte rituri agrare." (Mircea Eliade) Al doilea zeu care domina religia populară a misteriilor era Dionysos – divinitate originară din Tracia, cunoscut în Grecia, încă din epoca miceniană şi care a ajuns în epoca arhaică la o imensă popularitate. „Zeu al vegetaţiei şi în primul rând al viţei de vie şi al vinului, era adorat ca o încarnare a naturii şi a bucuriei de viaţă. Apărea înconjurat de o ceată veselă şi zgomotoasă (satiri, fauni, sileni, menade şi nimfe) dansând la muzica flautului. Această isterie colectivă care elibera psihicul de toate inhibiţiile aruncându-l în frenetica dezlănţuire a simţurilor dădea adepţilor convingerea mistică de uniune cu divinitatea – ceea ce echivala pentru ei tot cu o renaştere, cu începutul unei noi vieţi."*

Religia Greciei antice, prin comparaţie cu alte religii ale aceleiaşi epoci, promovează o bogăţie extraordinară de mituri pe care le-a creat în jurul zeilor săi – mituri a căror dimensiune filosofică şi aură poetică au avut o uriaşă înrâurire asupra artei, literaturii, teatrului, gândirii filosofice, asupra întregului fenomen de creaţie din domeniul culturii peninsulare.

---

* Ovidiu Drimba – **Istoria culturii şi civilizaţiei**, 1985, vol. I, pag. 547

În **Istoria universală a dramei și teatrului** Ion Marin Sadoveanu explică printr-o uimitoare limpezime și cu un adevărat fior dramatic modalitatea prin care o contopire, o asociere a cultului staticului zeu dorian Apollo cu acel cult ditirambic-deșănțat al lui Dionysos a dus la închegarea și afirmarea teatrului grec. „În această contopire a două culturi, faimosul Thespis – sub îndemnul tiranului Pisistrate – ar fi creat și începutul teatrului grec, el ieșind din masa corului și dând replica primului corist. În felul acesta Thespis este primul replicant în tragedia greacă creată în veacul al VI-lea î.e.n. și, în același timp, primul actor detașat de grupul ditirambic și al satirilor care a creat tragedia greacă." Aflăm de la același comentator al fenomenului teatral grecesc și alte detalii. Teatrul grec s-a născut la Atena și era un teatru în aer liber. Odată cu trecerea timpului a crescut tot mai mult funcția lui politică și socială. Noile construcții erau din piatră și puteau să cuprindă 50-60.000 de oameni. (Teatrele de la Epidauros și de la Taormina) În acest teatru enorm cuvântul nu putea fi rostit cum îl rostim noi astăzi în teatrul închis. Și astfel a fost inventat (reinventat) un procedeu teribil pentru aruncarea cuvântului în imensitatea goală a unui teatru grec. Procedeul ca actorul de pe scenă să poarte mască. „Și iată că masca – vechiul semn totemic – se transformă sub necesitățile tehnice ale teatrului grec, masca aceasta care în tragedie, știm că are gura aceea enormă, crispată, într-un fel de strâmbătură dureroasă, pe când masca comică are aceeași gură cu colțurile în sus și cu un râs gigantic. Masca aceasta are o placă vibratoare care amplifică glasul și-l aruncă până la ultimul loc, ca acolo să poată fi auzit." Se știe, de asemenea, că într-un astfel de spațiu trupul omenesc rămânea infim de mic. Erau atunci necesari coturnii, niște pantofi înalți, pentru înălțarea actorilor pe suprafața scenică. (Coturnii au mai fost și mai sunt folosiți în teatrele de păpuși în care o anume trapă devine spațiu de joc al actorului păpușar, în vederea utilizării, într-o bună vizibilitate, a paravanului.) Mișcările actorilor pe scena teatrului erau foarte lente, iar trupul însuși trebuia să capete un volum de o mărime neobișnuită. Atunci costumația actorului era umflată cu perne, pături și astfel se ajungea la un gigantism al întregului personaj. Avem o

imagine clară a unei măşti costum, o imagine a unei modalităţi păpuşăreşti de evoluţie a personajului scenic. Nu întâmplător, în antichitatea greacă şi romană legăturile dintre teatrul mare şi teatrul de marionete erau foarte strânse – până la un anumit punct. După cum ne relatează Gaston Baty, marea breaslă a comedianţilor eleni, „meşterii" spectacolelor dionisiace, au avut printre ei mânuitori de păpuşi numiţi „nevrospastos" (de la numele figurinelor mişcate cu ajutorul firelor). În perioada la care ne referim, secolul V î.e.n. teatrul de păpuşi era bine cunoscut la Atena. Un marionetist celebru, pe numele său Pothein, contemporan cu Euripide, era cunoscut pentru marionetele sale pe care le confecţiona din lemn, fildeş, din lut ars sau metal şi le anima în faţa publicului, în aer liber. Pothein îşi prezenta deseori spectacolele chiar pe scena Teatrului lui Dionysos. Acest eveniment îi scandaliza pe unii dintre mai marii organizatori ai reprezentaţiilor dionisiace, care considerau teatrul de păpuşi un gen minor, incapabil să se alăture teatrului mare. Aflăm însă că Pothein nu-şi instala păpuşile pe scena propriu-zisă, ci în centru orchestrei, pe altarul zeului, în semn de recunoaştere a originii divine a acestor făpturi (păpuşile) create de om. Se mai spune însă că nemulţumirile scrupuloşilor organizatori veneau mai ales din cauza succesului pe care-l aveau marionetele în faţa publicului, succes menit parcă să contureze o alternativă a teatrului mare. Gaston Baty ne argumentează în lucrarea sa la care am mai făcut referire că marionetele îi erau bine cunoscute lui Platon, lui Socrate, lui Aristotel. Fie că le acceptau în mai mare sau mai mică măsură, spune el, ei n-au rămas indiferenţi în faţa lor. Platon, de pildă, şi-a susţinut o adevărată alegorie în legătură cu reprezentaţiile de umbre pe care le întâlnise în întruchiparea unor marionete cu tijă. Platon vorbeşte astfel de oamenii înlănţuiţi într-o peşteră, cu spatele la lumină, care văd agitându-se pe peretele din faţă umbrele unor personaje pe care un animator, ascuns într-un căsteluţ, le-ar pune să defileze în spatele lor. Necunoscând nimic în afară de aceste umbre, spectatorii le iau drept realitate. Nemuritorii îi înşeală la fel pe muritori; „înlănţuiţi de simţurile noastre imperfecte noi nu percepem decât

aparenţele lumii exterioare şi cum nu vedem nimic dincolo de ea considerăm aceste aparenţe ca pe nişte adevăruri.“

În cadrul unor forme diverse de manifestare a teatrului de animaţie din Grecia antică se bucură de atenţie celebrele statui „dedaliene“, după numele sculptorului care le-a imprimat mişcarea. Dedalus, urmat de o întreagă şcoală de discipoli, promovează pe scară largă practica animării unor statui prin intermediul mercurului. Aristotel este chiar unul dintre aceia ce atestă mişcarea statuii din lemn a zeiţei Venus, cu ajutorul mercurului din interiorul statuii. Conceptul de „viaţă dedalică“, după opiniile cercetătorilor din domeniul istoriei teatrului de marionete, capătă o accepţie peiorativă, iar sculptorii inventatori ai procedeului de animare amintit sunt consideraţi ca fiind spirite periculoase, adevăraţi vrăjitori. Se presupune că de-aici ar porni motivul „oaspetelui de piatră“ dezvoltat pentru prima oară în Spania Evului Mediu, iar în vechea Romă, anumite procesiuni erau orientate de astfel de statui gigantice mobile.

Se cunosc şi alte câteva lucruri generale despre spectacolele de păpuşi şi marionete – informaţii ajunse la noi din cronicile şi relatările unor mari personalităţi ale timpului, precum am subliniat. Micile trupe de păpuşari erau alcătuite atât de profesionişti ai teatrului cât şi de artişti amatori. Temele repertoriale erau inspirate din miturile antichităţii greceşti iar reprezentaţiile nu foloseau textul vorbit ci numai pantomima păpuşilor structurată pe o canava de poveste mitologică. Odată cu trecerea timpului o mare influenţă asupra teatrului de păpuşi grecesc au avut-o farsele populare. Pe lângă caracterul sacru al reprezentaţiilor de animaţie se prefigura tot mai mult şi un contur profan al acestora. Păpuşarii se alăturau grupurilor de comedianţi care colindau satele prezentând scurte scenete din viaţa zilnică, numite *mimus*. Aceştia imitau, satirizau, caricaturizau moravuri şi diferite tipuri umane: beţivul, lacomul, naivul, parazitul etc. interpretând rolurile prin intermediul măştilor comice, groteşti.

De o mare spectaculozitate erau reprezentaţiile mecanice, bazate pe arta sculpturală, dar şi pe inventarea unor mecanisme care dădeau viaţă unor întâmplări scenice. Heron din Alexandria descrie ciudăţenia unui astfel de teatru mecanic, la care se referă

Jacques Chesnais în **Histoire des marionnettes.** „La început se deschid porțile teatrului. Se zăresc douăsprezece personaje aranjate în trei grupuri. Grecii lucrează la construcția de nave pe malul râului. Aceste personaje se mişcă în fel şi chip. Unele taie cu fierăstrăul, altele sparg lemne, dau cu ciocanul, sapă etc. Fac mult zgomot ca nişte adevărați muncitori. La începutul unui anumit moment, scena se închide şi apoi se deschide din nou sub un alt unghi, diferit. Se poate vedea mai departe lansarea corăbiilor urmată de un alt decor nou, care nu arată decât cerul şi apa. Începe apoi defilarea corăbiilor, în aranjamentul unei flote. O parte dintre ele dispar în zare, altele reapar de mai multe ori. Spre mal își fac apariția delfini. Aceştia plonjează şi ies din apă ca peştii adevărați. Deodată, marea devine agitată. Navele plutesc în linie strânsă. Nici o pânză la orizont, ci doar Nauplius agitându-şi torța (conducătorul corăbiei) şi aproape de el pe Minerva. Atunci, o flacără luminează orizontul şi apare Ajax înotând. Prin jocul unui mecanism ascuns, sub mansarda teatrului, se aude un bubuit de tunet ce acoperă sala, iar fulgerul îl loveşte pe Ajax. Acesta dispare. Scena se închide şi pune capăt reprezentației." Întreaga relatare este deosebit de interesantă pentru că ea dezvăluie câteva lucruri fundamentale legate de componentele artei de animație. Realizatorii spectacolului au pornit de la o povestire (sau au creat-o special pentru un spectacol, şi-au creat un scenariu) cu motive mitologice şi cu elemente aparținând vieții obişnuite a oamenilor. Şi-au ales o modalitate proprie de exprimare scenică, formule ale unui teatru mecanic. Sculptorul împreună cu „regizorul" au inventat câteva grupaje de personaje care, prin mişcare, să scoată efecte vizuale şi dramatice sugestive – lucrătorii de la construcția navei (sincronul şi plastica mişcării la tăiatul cu fierăstrăul, spartul lemnelor, bătutul cu ciocanele etc.), plutirea corăbiilor pe apă, zbenguiala delfinilor, prim-planul cu Nauplius şi Minerva, apariția lui Ajax. Această originală povestire scenică, plină de substanță, bogată în sugestii dramatice de natură vizuală, devine un adevărat model de abordare teatrală păpuşărească pentru un om de teatru (regizor) din zilele noastre.

În pieţele romane se vindeau păpuşi confecţionate din lemn, din os, cu membre articulate sau din diverse materiale textile. Ele se bucurau de multă preţuire atâta timp cât sunt găsite în morminte din secolul II î.e.n. ca ofrandă pentru cei dispăruţi, mai cu seamă copii (fetiţe), femei din înalta societate (soţia împăratului Honorius).

La marioneta din lemn, mobilă, trasă cu fire, face referire Horaţiu în versurile sale. Despre aceleaşi păpuşi vorbesc Marc-Aureliu, Apuleius, Galianus ş.a. Statuile gigantice mobile capătă şi la Roma o semnificaţie deosebită în cadrul procesiunilor triumfale. Câteva zeităţi, printre care Vulcan, Junona şi Jupiter – în stilul „dedalian“ – sunt animate în scopul întreţinerii unor bune relaţii cu divinitatea. Ne putem face o impresie asupra micilor reprezentaţii păpuşăreşti ale antichităţii latine dacă analizăm cât de cât contextul social şi spiritual în care s-a dezvoltat arta pe aceste tărâmuri. Comentariile cercetătorilor din domeniul istoriei şi culturii nu sunt foarte generoase când este vorba de portretizarea romanilor. Lor li se atribuie un spirit prin excelenţă pozitiv şi practic, fără înclinaţii metafizice. Pe romani nu-i preocupa cugetarea asupra naturii zeilor, asupra originii lumii, asupra morţii şi a lumii de dincolo. În felul acesta zeii nu trezeau în sufletul romanilor nici sentimente, nici emoţii. Practicile lor celtice urmăreau să câştige bunăvoinţa divinităţilor şi a spiritelor sau să le ţină departe pe cele malefice. „Religia romană – căreia îi era străină şi devoţiunea sinceră şi entuziasmul mistic – se caracteriza printr-o organizare pur naţională, rece, îndeplinită ca o datorie civică, a cultului. Religia avea mai degrabă caracterul unui contract care reglementa precis raporturile dintre om şi divinitate. Să trăiască în pace şi în relaţii bune cu zeii – aceasta era tot ceea ce urmăreau romanii. O religie gravă, solemnă, sever organizată – dar formală, fără poezie, fără zboruri metafizice şi fără elanuri mistice: o religie pur utilitară.“*

Romanii au preluat cultul Zeiţei-Mame din credinţele lumii mediteraneene, divinitatea pământului şi a forţelor generatoare şi regeneratoare ale vieţii. Vesta era zeiţa focului căminului.

---

* Ovidiu Drimba – **Istoria culturii şi civilizaţiei**, Bucureşti, 1985, pag. 745

Ianus, păzitorul uşii şi pragului casei, doi Penaţi şi doi Lari erau apărătorii întregii familii şi a proprietăţii familiei. Având în vedere portretizarea făcută romanilor de către istorici, am înclina să credem că Mercur (zeul comerţului şi al hoţilor), precum şi Marte (zeul războiului) s-ar fi bucurat de o mai mare atenţie din partea populaţiei latine. Roma era, după cum spunea poetul Ovidiu, „locul cel mai demn de întâlnire a tuturor zeilor".

În domeniul tuturor artelor, influenţele greceşti, în primul rând, influenţele egiptene şi cele orientale s-au făcut simţite pe deplin. Mari personalităţi s-au impus însă cu evidentă originalitate în domeniul poeziei-arhitecturii. Fără îndoială, artele unui mare imperiu consolidat prin extraordinare cuceriri militare sunt oglinda unei lumi pline de contradicţii, tentată să adune valori al căror sens este minimalizat sau anulat. Amestecul neamurilor, amestecul culturilor se vor face simţite în evoluţia artelor contopite într-o sinteză nouă sau aflate în aburul unor tendinţe de creaţie mai puţin definite în planul particularităţilor de limbaj, ne atenţionează Ovidiu Drimba. În asemenea condiţii s-a edificat şi teatrul latin care n-a cunoscut nici pe departe amploarea şi strălucirea teatrului grec. „Măreţele idei ale lui Eschil şi Sofocle – care frământaseră cu două secole înainte conştiinţa societăţii greceşti – nu mai puteau acţiona cu acelaşi ecou asupra publicului roman. Teatrul însuşi, ca instituţie, era aici lipsit de o viaţă artistică organizată şi cu deosebire de o autoritate morală. Pentru greci, spectacolul teatral fusese o sărbătoare, o poezie, o meditaţie şi o adevărată şcoală de educaţie cetăţenească. Pentru romani însă, teatrul era un joc, un simplu divertisment. De aceea şi actorii, mult timp recrutaţi numai dintre sclavi, erau dispreţuiţi, umiliţi şi trataţi foarte aspru de legile romane."* Ne gândim acum că, într-un asemenea climat, venea de la sine acea notă de dispreţ pe care o manifestau oamenii influenţi ai vieţii culturale de la Roma faţă de naivitatea şi dulcea stângăcie a teatrului de păpuşi şi marionete. Şi totuşi, tocmai această formă teatrală, prin specificul ei, se alătură sau se identifică

* Ovidiu Drimba – **Istoria teatrului universal** (*Teatrul Latin*), Editura Saeculum I.O., Bucureşti, 2000, pag. 28

total cu lumea măştilor comice aparţinând farselor populare atellane şi astfel îşi deschide un larg orizont în propria sa evoluţie. Aceste farse populare cultivate în localitatea Atella, de multe ori cam grosolane, au avut darul de a crea ceea ce s-au numit *tipuri fixe*, adică personaje uşor de recunoscut de public după înfăţişare, caracterizate prin anumite atribute sociale sau morale constante, după cum ne lasă să înţelegem explicaţiile multor istorici de teatru, printre care şi cele ale lui Ion Marin Sadoveanu, care să înlesnească în acţiune jocul situaţiilor. Aceste personaje ale Atellanelor – rude îndepărtate ale unor alte tipuri fixe din Commedia dell'Arte sunt: Bucco – mâncăul; Dossenus (Dorsellus) – cocoşatul cu nas mare şi cu spirit ascuţit, străbunul lui Pulcinella; Maccus – nărodul, prostănacul; Pappus – bătrânul, poate un strămoş al lui Pantalone şi, în sfârşit, Cicirrus – soldatul bătăios cu creastă şi temperament de cocoş, care are, probabil, o veche descendenţă din mimusul ce folosea în colecţiile lui de personaje şi unele figuri de animale. Mimusul demonstrează încă de la începuturile sale acea vocaţie populară, de mare simplitate, de a depista viaţa şi a o consemna dar a o şi comenta într-un chip protestatar: „Tradiţia spectacolului simplu, popular, era purtată de acei mimi rătăcitori, care erau în acelaşi timp acrobaţi, îmblânzitori de animale şi mimi propriu-zişi, adică actori primitivi, jucând mici scene improvizate de ei, inspirate din viaţa înconjurătoare. Şi ei nu au întârziat a întovărăşi producţiile lor şi de un joc de păpuşi, ale cărui imagini ne sunt mărturisite de texte care urcă până în Evul Mediul timpuriu, căci păpuşile au mers alături aproape întotdeauna de mimus în evoluţia lui."* În urmă cu aproximativ un secol şi jumătate Ch. Magnin lansează o interesantă ipoteză conform căreia, după spusele Ioanei Mărgineanu, măştile comediei romane pe care le-am pomenit mai sus nu ar fi apărut în urma schiţării lor de către actori, ci actorii le-ar fi preluat de la marionete. Şi vom vedea că acelaşi lucru va fi susţinut şi pe timpul măştilor Commediei dell'Arte. Dacă aceste afirmaţii pot fi discutabile, rămân ca certitudine acele date fundamentale legate de afirmarea şi evoluţia teatrului de păpuşi

---

* Ion Marin Sadoveanu – **Istoria universală a dramei şi teatrului**

datorate identificării lui cu măştile comice, cu natura mimusului, datorate deschiderii lui către satira socială şi de moravuri, către nuanţa caricaturală a gestului, cuvântului, atitudinii scenice, în faţa unei realităţi umane mereu cu multe păcate, prin firea lucrurilor.

## ARTA DE ANIMAŢIE ÎN EVUL MEDIU

Haosul declanşat în primele secole de după prăbuşirea Imperiului Roman – consemnat pe larg de istorie – aduce întregii Europe schimbări uriaşe determinate şi de migraţiunile popoarelor aflate într-un stadiu de civilizaţie înapoiată. Tradiţiile culturale degenerează, viaţa spirituală, literatura şi artele se îndepărtează de formele clasice, întregi populaţii ale fostului imperiu trăiesc în totală izolare, la ţară, înspăimântate de sărăcie, mizerie, neputinţă. Împrejurările politice, marea criză socială şi morală a occidentului european, au favorizat – nu fără dificultate – organizarea şi întărirea bisericii creştine, consolidarea papalităţii. Pas cu pas, biserica îşi impune autoritatea asupra spiritului medieval, ajungând să domine orice manifestare a gândirii, a acţiunii şi creaţiei a milioane de oameni. În fenomenele largi ale cetăţii, graţie acestui creştinism, pe baza căruia trăieşte, omul medieval găseşte în biserică, în credinţă, marele lui punct de sprijin – „omul medieval trăia în groază, în teamă; fiecare pas al lui este făcut cu spaima de duhurile rele şi primejdiile care stau în jurul lui, cu spaima de ideea morţii“ (Ion Marin Sadoveanu). În acest context, viaţa teatrelor care s-a bucurat de o adevărată strălucire în Grecia şi Roma antică a fost distrusă aproape în întregime. La aceasta a contribuit şi biserica creştină. Pentru marii teologi teatrele erau „lăcaşurile diavolului, locuri ruşinoase, şcoli ale

desfrâului"; spectatorii teatrelor erau „suflete decăzute şi pierdute", iar actorii, dansatorii „şi toţi cei cuprinşi în patima teatrului trebuiau izgoniţi din comunitatea creştină".

După prăbuşirea lumii antice, afirmă Gaston Baty, în **Histoire des marionnettes**, scenele glorioaselor teatre sunt ocupate de dansatori, iluzionişti, acrobaţi etc. În această perioadă, arta dramatică a fost salvată de colaborarea călugărilor din mănăstiri cu mânuitorii de marionete de pe drumuri. „Aflăm astfel că în secolul IX, monahii din Gandersheim aprind o luminiţă în tenebrele în care creştinismul avansează pe dibuite." Stareţa lor, Hroswitha – trandafirul alb – era o literată care citea cărţi păgâne şi scria chiar comedii după modelul lui Terenţiu. Micile ei piese au acţiuni rapide şi sumare în care persecuţiile, martiriile şi miracolele se îmbină plăcut cu detalii comice, familiare sau emoţionante; de pildă Sfântul călugăr Abraham se duce să-şi caute nepoata dispărută până într-un bordel şi se prezintă în faţa ei deghizat în client; Pafnutie o converteşte pe prostituata Thais dar cade în mrejele ei astfel încât ea este cea care trebuie să-l salveze pe călugăr de ispite. Aceste mici drame erau scrise pentru a fi jucate de marionete.

La Crăciunul din 1223, Sfântul Francisc amenajează un decor special într-o grotă pentru slujba Naşterii Domnului. Legenda povesteşte că atunci când sfântul a luat în braţe păpuşa care întruchipa pe copilul Iisus, aceasta s-a învăluit într-un nimb de lumină şi i-a zâmbit. A fost prima reprezentare a ieslei cu „personaje" al cărei obicei s-a răspândit în toată lumea creştină – ne informează Gaston Baty. Păpuşile de lemn, cioplite de mâna ţăranilor, destinate slujbei de Crăciun, n-au mai avut însă răbdare să aştepte în cutiile lor până la ceremonia următoare. Ele au fost scoase din când în când şi expuse vederii publicului, fără a fi însă animate.

Ca şi în antichitate, în Evul Mediu păpuşile şi marionetele îşi duc mai întâi viaţa lor sacră în biserici. Miturile antice sunt înlocuite cu miturile creştine, religioase, iar păpuşile, cu aura lor plină de o delicată solemnitate, au putut întruchipa făpturile îngereşti şi pe cele ale sfinţilor apostoli, au putut întruchipa nenumărate personaje ale legendelor biblice în contextul unor

reprezentaţii religioase. Însăşi denumirea de marionetă vine de la păpuşile cu chip de *Madone*, cu chip de *Marie*, ce evoluau în spectacolele preliturgice cu episoade din Evanghelie prezentate în faţa altarului. Acest tip de spectacole au avut viaţă lungă, depăşind timpurile medievale şi bucurându-se de o mare popularitate, în ciuda unor obstacole serioase (Luther şi discipolii săi au hotărât interzicerea spectacolelor de marionete în biserici – figurinele fiind considerate idoli. Hotărârea s-a aplicat peste foarte mulţi ani, căci obiceiul reprezentării scenelor religioase cu păpuşi era puternic înrădăcinat.)

În Franţa, cele mai celebre marionete jucau, după cum ne spun Jacques Chesnais şi Gaston Baty, în biserica Saint Jean de Diepp în ziua Adormirii Maicii Domnului. S-a întâmplat ca în 1647, Ludovic al XIV-lea, copil fiind, şi Regenta, trecând prin oraşul Diepp, a asistat la unul dintre ultimele spectacole cu marionete prezentate în ziua marii sărbători. Apoi, asemenea reprezentaţii au fost interzise definitiv.

Studii ale aceloraşi istorici de teatru consemnează şi alte importante detalii privitoare la continuitatea şi dezvoltarea fenomenului teatral păpuşăresc spre sfârşitul epocii medievale, în pragul pre-Renaşterii şi în vremurile care urmează, detalii asupra cărora vom face şi noi referire.

Consemnările lui Jacques Chesnais şi Gaston Baty (**Histoire des marionnettes**) aduc multe lămuriri în privinţa evoluţiei artei de animaţie începând cu secolul al XV-lea. Aflăm astfel că trupe ale unor mici „comedianţi" din lemn continuă seria spectacolelor religioase în Franţa, Germania, Polonia, Ungaria, Ucraina, Letonia până spre sfârşitul secolului al XIX-lea, în faţa catedralelor şi mănăstirilor. Păpuşarii ambulanţi aveau un repertoriu foarte bogat: **Naşterea, Adoraţia magilor, Paradisul pierdut, David şi Goliat, Martiriul Sfintei Dorotea, Iosif trădat de fraţii săi, Potopul, Moartea lui Abel, Sacrificiul lui Abraham** etc.

O viaţă foarte lungă şi glorioasă o mai au şi astăzi păpuşile mecanice (automate), care-şi duc viaţa plină de pitoresc în vechi oraşe ale Europei, în turnurile cu orologii ale unor vestite catedrale. Ele sunt proiecţia cuprinsă de emoţie a unor maeştri sculptori şi prelucrători de lemn, al unor subtili cunoscători şi practicieni

ai legilor mecanicii şi matematicii care împreună au lăsat moştenire o zestre de marionete animate, prin duhul unor mituri religioase sau ale unor mituri legate de condiţia vieţii cotidiene a oamenilor. Catedrala din Lund (Suedia), cu orologiul ei din 1380, poartă în mecanismul acestuia o mică reprezentaţie cu Naşterea lui Cristos. Leagănul mecanic din Augsbourg (1585) reprezintă, de asemenea, o inginerie perfectă ce pune în mişcare o frumoasă poveste legată de venirea pe lume a lui Iisus. Pruncul este legănat de Iosif. Aproape, se află Maria. Boul şi măgarul (mobili) sunt de faţă. Oile îşi întorc şi ele capetele de la dreapta la stânga. De după o arcadă a Castelului ce încorporează orologiul, apar personajele care vin să ofere cadouri noului născut. Cu timpul, păpuşile automate au fost interzise şi sfărâmate – în numeroase locuri din occidentul european – fiind bănuite de vrăjitorie. Marionetele primesc în Evul Mediu, şi nu numai, asemenea lovituri din partea autorităţilor statale sau bisericeşti fără ca talentaţii lor creatori şi animatori să se poată împotrivi. De altfel, după cum am văzut, sunt câteva cuvinte care poartă cu ele o stranie conotaţie pentru înţelegerea lumii păpuşăreşti: magie-taină-iniţiere-fetiş-figurine-statui mobile-simboluri-automate-măşti-vrăjitorie-însufleţire (animaţie) etc. Ascunzişurile înţelesurilor definesc parcă însăşi natura marionetelor, substanţa lor misterioasă din care au renăscut şi vor mai renaşte.

Începând cu secolul al XIII-lea, marea majoritate a spectacolelor religioase, în cadrul cărora sunt integrate şi cele ale păpuşarilor – *misterele*, *miracolele*, *moralităţile* (denumiri ale formelor de spectacole medievale organizate şi realizate de mari confrerii şi asociaţii ale unor amatori; teatrul medieval nu se bazează pe actori profesionişti), încep să introducă pe timpul desfăşurării reprezentaţiei şi accente care ies din stilul solemn al interpretării. Gesturi mai puţin controlate, expresii în doi peri, atitudini cu o tentă vulgară, grosieră, încep să facă parte din limbajul unor secvenţe comice ale spectacolelor care, încet, încet, se îndepărtează de linia lor solemnă de altădată. Misterele şi miracolele, celelalte forme de spectacole religioase, prezentate în această configuraţie a tendinţelor de eliberare de sub patronajul liturgic sunt interzise, în cea mai mare parte, sunt alungate din

biserici. În locul lor înfloreşte din nou mimusul, cu vigoarea sa, cu intenţiile sale satirice şi protestatare, cu forţa sa de a atrage în dialog categorii largi de public. Şi astfel, îşi fac apariţia farsele, povestirile comice în cadrul cărora reapar clovnii (cochetând cu masca nebuniei), povestirile comice cavalereşti des utilizate în repertoriul păpuşăresc. Ne aflăm aşadar în faţa unor elemente importante pentru etapa de redefinire şi recreare a teatrului european înainte de Renaştere, care porneşte de la datele vechiului mimus din antichitatea greacă şi romană, de la formele lui bizantine, de la modalităţile păpuşăreşti ale teatrului de umbre turcesc denumit după 1453 (data prăbuşirii Imperiului Bizantin sub turci) „Karagöz".

## KARAGÖZ – TEATRUL DE LA PORŢILE ORIENTULUI

Un teatru de siluete în două dimensiuni, profilându-şi umbra pe un ecran de pânză albă, provenit din vechea familie a umbrelor indiene şi chinezeşti, ocupă, ca spaţiu de timp, o perioadă foarte întinsă şi de mare însemnătate în istoria teatrului de animaţie. Născut la porţile orientului, în ultimele secole de existenţă ale Imperiului Bizantin, îşi face un drum de glorie în lumea otomană trăind, după cum vom vedea, într-o familie veche şi numeroasă, în cadrul căreia rudele se întâlnesc mai mult din întâmplare, peste ani şi ani, în diferite colţuri ale Europei şi Asiei. „Karagöz nu este în conţinut decât un foarte activ mim popular, în alte forme de prezentare (teatru de umbre)." (Ion Marin Sadoveanu) Spiritul său satiric a cunoscut un mare succes în rândul publicului mahomedan din provincia Anatolia, din ţări de

pe litoralul magrebian şi al Mării Negre. Se spune că Mahomed al II-lea (Sultanul Imperiului Otoman – cu care s-a războit Ştefan cel Mare) nici nu gândea încă la cucerirea Constantinopolului, când deja triburile sale nomade asistau la minunăţiile şi vitejiile lui Karagöz. Cea mai populară legendă a originii vestitului personaj care patronează spectacolele de umbre spune că sultanul Orhan (1326-1359) se hotărâse să construiască o moschee la Bursa. Pe şantier, Hadjivat era zidar, Karagöz era fierar şi cei doi amici purtau discuţii aprinse şi spuneau cu glas tare tot felul de glume, oprindu-i de la treabă pe ceilalţi lucrători. Sultanul, aflând de toate acestea, vrea să-i spânzure pe cei doi dar este cuprins de remuşcări, căci el însuşi se distra la glumele celor doi meşteri. Şi la dorinţa împăratului, un anume şeic Kushteri – savant şi artist de renume la Bursa, prin 1366 – îi reînvie pe condamnaţi şi astfel ia naştere teatrul Karagöz, un teatru de umbre bazat pe un repertoriu de satiră politică, glume, ironii şi imitaţii ale potentaţilor (cu excepţia celor de foarte sus). Există vreo 60 de piese – care asigură fondul principal al dramaturgiei teatrului Karagöz – inspirate din viaţa zilnică, cu mari accente de satiră socială. Devenind când bucătar, când brutar, când băcan, căpitan, medic, avocat, poet, scriitor, fumător de haşiş etc. Karagöz aduce în ochii publicului secvenţe de viaţă asupra cărora îşi îndreaptă ironia şi satira necruţătoare. Subiectele pieselor mai sunt luate şi din basme sau legende, din opere narative etc.

Michèle Nicolas, semnatara unui amplu studiu despre Karagöz, publicat în **Les marionnettes**, volum editat de Editura Bordas – Paris (1981) – sub îngrijirea lui Antoine Vitez şi Paul Fournel, descrie pe larg modalităţile celebrei forme de teatru din al cărei conţinut încercăm să extragem câteva detalii importante în cele ce urmează.

În repertoriul de farse pe care păpuşarul le presară cu fantezia lui, se disting doi eroi opuşi: Karagöz şi Hadjivat. Karagöz e tipul tradiţional al omului din popor: sărac, însurat, tată de familie numeroasă. Analfabet, leneş, neîndemânatec – adesea fierar – el e în permanentă lipsă de bani. Ipocrit, senzual, flecar, gafist, el ignoră bunele maniere, dar nu e lipsit de ingeniozitate, nici de maliţie, nici de curaj, amestecându-se în toate, apucându-se

de orice, nedându-se în lături de la coţcării. Are un limbaj frust şi caracterul său se reflectă în limbaj şi maniere. Dar nu-şi pierde pofta de viaţă şi iese din orice încurcătură ceea ce, în ciuda moralei sale îndoielnice, îl face foarte popular. Hadjivat este tipul fricosului, micului burghez, pedantului care tremură în faţa puterii, linguşitor cu cei tari şi înstăriţi. Are un limbaj înflorit, plin de cuvinte savante, de metafore, ştie pe de rost regulile etichetei din înalta societate, îşi etalează principiile morale. Este eruditul manierat, rece, calculat, oportunist.

În dialoguri nu lipsesc gagurile, epigramele, bârfele, controversele, flecărelile absurde. Limba e deseori grosolană, plină de vervă şi antren. Nimic din ce provoacă râsul nu este neglijat: exagerări, calambururi, formule cu dublu sens etc. Farsa nu se dă înapoi nici de la trivialităţi sau obscenităţi. Se pastişează, se parodiază orice. E mult zgomot, tumbe, bătăi, jocuri brutale în care Karagöz îşi pierde pălăria lăsând la vedere craniul chel. Eroii se lovesc recitând versuri. În această agitaţie unde cel mai rău şade alături de cel mai bun, se aud şi replici pline de substanţă, improvizaţii satirice de calitate, uneori pasaje tragice, cu triplu aspect: moral, social şi politic. În majoritatea pieselor o mulţime de personaje gravitează în jurul eroilor:

– *Feciorul de bani gata* (Tehetebi), cuceritor de inimi, soţ muieratic, dandy bogat şi elegant, foarte mândru de fizicul său. El se plimbă afişându-şi bastonul sau apărătoarea de muşte ca însemne ale lenei sale. Are o ţinută şi maniere distinse, se exprimă poetic şi preţios.

– *Fumătorul de opiu* (Tiryaki), ipocrit bătrân, veşnic aşezat la o masă de cafea. Îl recunoşti după pipă, evantai şi cocoaşă. Adoarme adesea în mijlocul conversaţiei şi sforăie zgomotos.

– *Piticul cocoşat* (Beberuhi) e prostul cartierului, lăudăros, care se strâmbă mereu, pune întrebări stupide, se gângăie, poartă o bonetă mai înaltă decât el, este poreclit ironic: „lunganul".

– *Beţivul* zis Bekir Nebunul (Tuzsuz Deli Bekir) e un fel de ienicer de operetă, spaima locuitorilor. E fanfaronul mereu beat, gata să cânte. Ţine în mână o sticlă de vin, în cealaltă mână un cuţit dar nu e periculos. Justiţiar bufon, el reprezintă autorităţile, uneori e chiar jandarm. El e cel care urmăreşte

prostituatele şi petrecăreţii. Când e chemat să facă dreptate, e întotdeauna interesat (de propriile avantaje).

– Mai sunt apoi: *Luptătorul* (Husmen Aga); *Viteazul* (Efe) apărător al celor oprimaţi, derbedeul (Kulhanbeyi) cu mersul provocator şi haine ţipătoare; femeile, în general aiurite, certăreţe, vorbăreţe.

Dialectele unor personaje, sau particularităţile limbajului lor provoacă totdeauna un efect comic. Li se imită stilul, accentul, pronunţia. Personajele „regionale" abundă. Ele reflectă populaţia Imperiului Otoman eteroclit, compus din naţionalităţi diferite, din comunităţi religioase şi etnice variate:

– *Turcul din Kastamonn* – Baba Himmet – e un zdrahon, cu limbaj murdar, blând ca o oaie în ciuda staturii impunătoare, cel cu care Karagöz, pentru a discuta, se urcă pe o scară. E tăietor de lemne ambulant şi se plimbă cu un topor pe umăr.

– *Albanezul* – vânzător ambulant de *boza* (rachiu de mei), grădinar, pădurar, poartă fustanelă şi ţine la vedere un pistol pe care-l şi foloseşte des. Se exprimă elegant, cu un accent foarte comic şi cântă monoton. E amabil, sociabil dar prost, lăudăros şi şmecher.

– *Armeanul* e pivnicer, băiat sau majordom dintr-o mare familie, modest ca inteligenţă, fără umor, dar credincios stăpânilor şi serios la muncă. Când e bijutier sau negustor de stofe şi de mărunţişuri, adoptă comportamentul şi limbajul claselor avute din care ar vrea să facă parte.

– *Europeanul* sau *Francezul de apă dulce*, întruchipare compozită a Grecului şi Levantinului, poartă baston şi pălărie. Om de afaceri, medic, croitor, comerciant, cârciumar, face pe spiritualul într-o turcească stâlcită.

– *Imigrantul din Balcani*, luptător sau căruţaş, vorbeşte mereu de satul şi de meseria lui.

– *Evreul* e maliţios, egoist, uneori timid şi slugarnic, uneori şiret şi arogant. E cămătar sau telal.

– *Kurdul*, primitiv dar încrezut, fudul, este paznic de noapte.

– *Persanul*, mincinos şi şmecher, el este de fapt azer. Vinde şaluri, covoare, haine de damă. Cămătar, el exagerează tot timpul importanţa afacerilor lui financiare.

– *Arabul*, negustor şi călător, poartă titlul de „hagiu“ (pelerin la Mecca).

– *Negrul*, servitor sau eunuc, are un nume comic şi pune întrebări ciudate.

În mica piaţă ce serveşte drept decor la piesele cu Karagöz se perindă personaje bine conturate (psihologic şi social), a căror apariţie este precedată de un cântec din ţara lor de baştină. Personajele secundare sunt numeroase: copii, fete, servitoare, sclave negre, curtezane, dansatoare, ţigănci, vrăjitoare, preoţi, rabini, paznici de noapte, muzicanţi, pitici, bâlbâiţi, cocoşaţi, idioţi, hermafrodiţi. La figurile umane se adaugă reprezentările schematice şi naive *de animale*: măgar, cerb, cămilă, pisică, dulău, cal, barză, gazelă, peşte; *de vegetale*: copaci, flori, plopul, lămâiul; *de fiinţe fantastice*: draci, spiriduşi, zâne, calul înaripat, dragonul, şarpele, sirena, fluturele-femelă. Decorurile sunt sumare: casă, chioşc, fântână, trăsură, barcă, dar unele dintre ele, ca de pildă seraiul, grădina palatului, vasul cu trei punţi, tejghelele, farmacia, sunt de o mare fineţe şi dovedesc un acut simţ decorativ.

Spectacolele de formula Teatrului Karagöz nu sunt montate în spaţii care să cuprindă un public foarte numeros. Unul sau mai multe decoruri, prinse cu bolduri pe pânză, atrag curiozitatea spectatorilor şi le stimulează imaginaţia. Aceste decoruri sunt uneori „simboluri introductive“, care se scot, pe muzică, înainte de piesă; aceasta, anunţată de un clopoţel, cuprinde următoarele etape (faze):

*Prologul*: Hadjivat, precedat de o arie muzicală, intră în scenă cântând şi recită un poem, subliniind sensul adânc al jocului de umbre, precum şi învăţămintele ce se pot trage din el. Apoi, după ce şi-a anunţat intenţia de a se distra, el îl strigă pe Karagöz cu ţipete puternice. Acesta din urmă apare sus, la dreapta ecranului. Pare supărat deoarece ţipetele riscă s-o trezească pe soţia şi copiii lui. Din acest motiv, coboară şi-l ia la bătaie pe Hadjivat.

*Dialogul*: Cei doi protagonişti încep o discuţie extravagantă, adevărat turnir spiritual şi jonglerie verbală cu o formulă de introducere ca la basme, ritmată şi cadenţată (tekerleme), cu

proverbe, cuvinte-clişeu, recitări, formule uzuale. Comicul vine din contrastul între caracterele lor, cultura şi limbajul lor: cel al lui Hadjivat – ottoman „înflorit", formal, superficial, opunându-se celui de bun simţ şi ignoranţei prefăcute a lui Karagöz. Păpuşarul, stimulat de componenţa publicului, improvizează şi îmbogăţeşte canavaua tradiţională după propria lui inspiraţie şi fantezie. Uneori dialogul este urmat de un intermezzo, timp în care apar câteva personaje cu care Hadjivat discută, fiind întrerupt de Karagöz fie direct, fie prin aparte-uri.

*Piesa propriu-zisă*: Cei doi jupâni revin la discuţie şi se iau la bătaie. În fine, Karagöz părăseşte asistenţa şi anunţă, dacă e cazul, reprezentaţia de a doua zi.

Odinioară, o mică orchestră cânta la începutul spectacolului, în antract, şi acompania cântecele şi dansurile; astăzi ea a fost înlocuită cu un magnetofon (casetofon).

Printre figurinele care joacă, unele sunt din piele de măgar, de cal, de viţel, de cocoş, dar numai pielea de cămilă rezistă timpului. Pielea de cămilă este aleasă de la un animal de doi ani şi jumătate, de pe şira spinării, de pe spate şi coaste. După ce pielea aleasă se spală într-o soluţie de var, e lăsată vreo două săptămâni într-o fiertură de tărâţe ca să se moaie. Se şterge apoi cu o cârpă umedă şi se usucă la soare. Se freacă apoi cu cioburi de sticlă pentru a îndepărta părul, se rade, se polizează până se obţine o piele netedă cu aspect de sticlă mată. Contururile şi detaliile desenului se decupează cu o lamă de metal (oţel) dură şi ascuţită (nevrekân) din care există vreo zece tipuri. Această prelucrare cere forţă şi delicateţe, căci pielea este greu de străpuns şi orice greşeală este ireparabilă. Apoi se trasează cu tuş trăsăturile importante şi liniile generale ale costumului, după care se acoperă cu vopsele vegetale translucide. Când se usucă vopselele se unge figurina cu ulei de măsline pentru a da strălucire culorilor. Se presează sub un obiect greu spre a evita orice deformare. Marioneta poate fi, după nevoie, articulată la gât. La talie, la genunchi, diferitele bucăţi care constituie corpul fiind unite între ele printr-un fir făcut din maţe. La nivelul umărului se află o gaură de fixare, întărită cu un fel de capsă, din aceeaşi piele, în care păpuşarul plasează tija pe care va mânui

păpuşa. Uneori, o altă gaură permite fixarea unei a doua tije, ceea ce sporeşte numărul mişcărilor. Aşa este cazul lui Karagöz, al cărui celebru braţ mobil îndeplineşte numeroase funcţii. Talia figurinelor este între 30-35 cm. Vine rândul animatorului umbrelor a cărui talent şi pregătire dau viaţă momentelor de teatru. „Păpuşarul, în picioare în spatele ecranului (100 x 60 cm) face să alunece figurinele pe pânza albă cu ajutorul unor baghete de lemn (40-50 cm) pe care le mânuie orizontal. Ucenicul-ajutor colaborează la producerea zgomotelor, aşează personajele în ordinea dorită, cântă la tamburină pentru a le anunţa; astfel, fiecare păpuşar debutează înainte de a dobândi, dacă merită, titlul de maestru (hayali). Acesta din urmă, asigurând practic tot spectacolul, trebuie să aibă memorie şi talent de imitator; el cunoaşte pe de rost «ţesătura» pieselor, îşi adaptează vocea la fiecare personaj. Repertoriul său cuprinde cel puţin 28 piese (câte zile ţine ramadanul). Scenarist şi regizor, actor, cântăreţ, costumier şi tehnician, maestrul este, în spatele pânzei albe, regele unui domeniu miraculos."*

Toate detaliile despre tradiţia spectacolului Karagöz ne interesează foarte mult întrucât putem vorbi despre această tradiţie înainte de naşterea lui Pulcinella (Polichinelle) pe de-o parte, şi înainte, cu mult înainte, de venirea pe lume a lui *Vasilache* al nostru, pe de altă parte; rubedenii de viţă veche, care au avut în comun o ladă de zestre cu har ceresc, menită să-i bucure pe oameni prin comorile ei.

---

* Michèle Nicolas – **Les marionnettes**, Editura Bordas, Paris, 1982

# VREMURILE LUI PULCINELLA

Teatrul de păpuşi european trăieşte aceleaşi frământări şi aceleaşi evenimente alături de teatrul de dramă în toate etapele istoriei, afirmându-şi pe de o parte puterea lui de seducţie asupra unor largi categorii de public – prin mijloacele-i specifice de manifestare şi pe de altă parte luptându-se mereu cu duşmanii comuni interesaţi să pună stavilă spiritului liber al creaţiei, să pună stavilă puterii de influenţă a artei spectacolului asupra gândirii şi sensibilităţii oamenilor.

Odată cu epoca Renaşterii, aproape cu două mii de ani după momentul crucial al teatrului grec, arta teatrală cunoaşte momente adânc transformatoare, în concordanţă cu procesul de înnoire, de schimbare a mentalităţilor, de asumare a unor noi viziuni asupra lumii, asupra existenţei, asupra vieţii sociale, artei şi culturii în genere. Marile descoperiri ştiinţifice, filosofia, literatura şi arta – în genere – îşi afirmă încrederea în forţele omului şi a posibilităţilor sale morale, intelectuale şi de creaţie. Ascetismul şi misticismul religios, dominaţia ideologică a bisericii creştine, cu precădere a celei catolice, rămân încet-încet în afara influenţelor ce le-au determinat timp îndelungat asupra maselor de oameni, iar sursele de informaţii şi izvoarele de inspiraţie – în uriaşa muncă de creaţie din toate domeniile – sunt căutate în cultura Antichităţii greco-latine.

Italia este ţara în care înfloreşte cel dintâi noua cultură a Renaşterii şi în care teatrul se bucură de prestigiu şi de forme trainice de organizare; atât teatrul cult cât şi teatrul popular. Şi în această tendinţă de revigorare, de reîntinerire a teatrului, nu numai în planul dramaturgiei, al scrierilor dramatice, ci şi în

cel al artei actorului şi al artei spectacolului, în datele sale de sincretism, s-a născut cel mai interesant fenomen legat de aspectele concrete ale procesului de creaţie scenică, cunoscut sub denumirea de Commedia dell'Arte. Izvorâtă din nevoia actorului de a-şi perfecţiona mijlocele de expresie (în scopul obţinerii unor performanţe evidente în faţa publicului), din nevoia actorului de a se manifesta în cadrul unui gen teatral dovedit nemuritor – chiar peste mii de ani – *mimusul*, gen teatral cu mare deschidere către actul liber de creaţie, din nevoia democratizării artei teatrale în genere, atât din perspectiva interpretării actoriceşti cât şi din cea a accesului marelui public la arta scenică, Commedia dell'Arte deschide teatrului european porţi largi către modernitate.

Model regândit şi retopit în forme proaspete de comunicare, vechea farsă atellană (Atella – numele unei vechi localităţi din sudul Italiei) cu caracterul ei de improvizaţie, cu vechile ei prototipuri de măşti comice (Bucco – mâncăul, Dossinus – cocoşatul cu nas mare şi cu spirit ascuţit, Marcus – nărod, viclean şi prostănac, Pappus – bătrânul dornic de însurătoare, Cicirrus – soldatul bătăios cu creastă şi temperament de cocoş) a devenit materialul de bază prelucrat şi remodelat de *Commedia dell'Arte*, în funcţie de particularităţile psihologice ale omului din secolul al XVI-lea, creator sau spectator de teatru (epoca Renaşterii târzii), în funcţie de gusturile şi aspiraţiile acestor creatori şi iubitori de teatru.

Aşadar, structura spectacolului *Commedia dell'Arte* se baza nu pe un text scris în prealabil, ci pe o canava dramatică în cadrul căreia erau indicate personajele, caracterele, subiectul, situaţiile cheie, intrările în scenă, câteva detalii sumare privind decorul, costumele, recuzita. Textul propriu-zis urma să fie improvizat în cursul spectacolului. „Monologul, dialogul, replica, totul era lăsat pe seama ingeniozităţii, fanteziei, spontaneităţii, inteligenţei actorului. Această improvizaţie spontană era relativă: căci actorul respectiv îşi alcătuia din timp un bagaj de glume, de replici, de observaţii, de poante, pe care desigur că pe parcurs şi le reîmprospăta mereu."*

---

* Ovidiu Drimba – **Istoria teatrului universal**, Editura Saeculum I.O., Bucureşti, 2000, pag. 56

Scenariile *Commediei dell'Arte*, după cum atestă majoritatea istoricilor de teatru, includeau personaje şi situaţii inspirate din viaţa de toate zilele. „De regulă, schema (scenariul) amintea de comediile lui Plaut şi Terenţiu. Era preferată o intrigă amoroasă, asaltată de tot felul de adversităţi. Există întotdeauna un personaj jolly-jocker care are grijă ca îndrăgostiţii – cam prostuţi şi cam neajutoraţi – să iasă cu bine din plasa unui tată avar, a unui bătrân ridicol şi gelos, din întâmplări năprasnice – răpiri, despărţiri forţate şi altele la fel... În desfăşurarea reprezentaţiei puteau fi intercalate momente fără legătură cu subiectul propriu-zis – acrobaţii, intermezzo-uri muzicale sau coregrafice – care permiteau actorilor să respire şi să se gândească la ce-ar mai putea aduce nou în continuare. Aşa se face că, dintr-un pretext, puteau rezulta, în acelaşi spectacol, ramificări de intrigi paralele, qui-pro-quo-uri (deci confundarea unei persoane cu alta), cascade de situaţii picante şi tot ce-şi mai puteau imagina interpreţii, fără a uita însă nici o clipă pretextul de bază. Fiecare reprezentaţie cuprindea un prolog, cu rol de lansare a schemei care urma să fie dezvoltată, şi un epilog, un moment de rămas bun adresat privitorilor."* Personajele-tip atât de asemănătoare cu cele din farsele atellane, despre care am vorbit, sunt: *Pantalone* (bătrân negustor, avar, decrepit, plin de sine, vicios, dornic de aventuri amoroase); *Doctorul – Signor Dottore*, tatăl unuia dintre cei doi îndrăgostiţi (doctor în drept, ori doctor în medicină), un pedant caraghios, tipul „prostiei-doctorale"; *Căpitanul* (brutal, arogant, poltron, ridicol); *Valetul* (băiat deştept, abil, şmecher, răutăcios, intrigant; acesta poartă numele de *Arlechio* sau *Brighella – Pulcinella* sau *Scapino*, *Mezetino* şi *Pedrolino*). De menţionat şi grupajul servitoarelor isteţe: *Franceschina*, *Carlina*, *Colombina*, precum şi perechile de îndrăgostiţi *Lelio* şi *Florinda*, *Flavio* şi *Rosaura*. Toate cercetările privitoare la spectaculozitatea unei reprezentaţii *Commedia dell'Arte* subliniază faptul că aceasta era determinată sigur de vigoarea şi coerenţa intrigii cu toate întâmplările neprevăzute, dar în primul

---

* Constantin Paiu – **Introducere în teatrul Renaşterii**, Editura Artes, Iaşi, 2000, pag. 27-28

rând farmecul spectacolului era generat de jocul actorilor. Din adnotările lui Constantin Paiu aflăm că interpreții acestui tip de spectacole, ajunși la statutul de actori profesioniști, erau posesorii unei culturi substanțiale, care le alimenta imaginația; unii erau chiar autori de scrieri literare, în primul rând teatrale. Tuturor li se cerea să dea dovadă de multă mobilitate, de suplețe și de grație în mișcări și în atitudini corporale. Unii dovedeau chiar calități și abilități de adevărați acrobați: știau să se dea peste cap ținând în mână un pahar plin; cunoșteau tot felul de trucuri și scamatorii care stârneau admirația spectatorilor; cântau la mai multe instrumente. Având în vedere toate acestea se poate concluziona că, în întreaga Europă, pe parcursul a două secole (secolele XVI-XVII), prin *Commedia dell'Arte* aflată în plină glorie, în Franța, Spania, Anglia, Germania, Polonia etc. s-a închegat o deosebit de importantă școală actoricească în existența căreia Italia Renașterii a avut un rol hotărâtor. Și tot în rândul unor gânduri concluzive trebuie să remarcăm și faptul că succesul imens al Commediei dell'Arte – pe un întreg continent – a fost determinat, pe lângă performanțele legate de arta actoriei și de ideile, de mesajele transmise de spectacolul ca întreg artistic. Acțiunea scenică a oricărei asemenea comedii însemna nu numai o glorificare a sentimentului firesc tonic curat, puternic, al iubirii, ci și un elogiu adus inteligenței și istețimii cu care oamenii simpli triumfau asupra răutății, zgârceniei și îngâmfării. Râsul publicului îl sancționa pe signor Pantalone, negustorul bogat, bătrân și avar, bolnăvicios, dușman al tinerilor îndrăgostiți și care, în ciuda vârstei, se amoreza și el de o fetișcană: motiv suficient să apară caraghios, bun de a fi ridiculizat și înșelat, ca de altfel și omonimul său Don Pasquale și Signor Balanzoni (doctori îmbâcsiți de textele latinești învățate pe de rost). Publicul sancționa îngâmfarea râzându-și și de militarul fanfaron... Urmau și celelalte personaje; dar de astă dată, râsul publicului nu mai era sarcastic, ci indulgent. El se amuza de isprăvile și năstrușniciile celor doi bufoni – Zanni, cum erau numiți, de obicei cu roluri de servitori, meniți să soluționeze pozitiv opoziția celor doi bătrâni, ajutându-i să iasă din încurcături pe tinerii îndrăgostiți (Brighella – Arlechino, Pulcinella – Scapino).

S-a scos în evidenţă în cercetările de istoria teatrului că fenomenul Commedia dell'Arte reprezintă pe parcursul secolelor XVI şi XVII un proces de democratizare a vieţii cetăţii, a vieţii târgului. Teatrul de o asemenea factură este prin excelenţă un teatru popular, un teatru al cetăţii. Spaţiul de joc al reprezentaţiilor cu Arlechino, Pantalone, Colombina şi toţi ceilalţi, are ca ambianţă, ca fundal, o piaţă publică, cu străzi la dreapta şi la stânga, cu case care se văd în perspectivă. Ion Marin Sadoveanu vorbeşte despre secolul al XVI-lea ca despre un legendar timp al tinereţii spirituale, un timp al exuberanţei tinereşti plină de vitalitate. „Acesta este tocmai timpul *Commediei dell'Arte*, timpul afirmării ei totale, net diferenţiat de ritmurile veacurilor succesive: Barocul care este veacul bărbăţiei, veacul maturităţii, care este grav şi întunecos, poate tocmai prin greutatea lui de monumentalitate în arhitectură, în sculptură şi idei, apăsând Commedia dell'Arte, crescută în iureşul tinereţii din veacul precedent, până la a o stinge. Veacul celălalt este veacul bătrâneţii, veacul Rococoului, al perucii albe, al îmbrăcămintei de mătase. Este veacul care şi-a pierdut eroismul. Oamenii nu mai sunt curajoşi şi în locul paloşului masiv, pe care îl purta omul din Baroc, omul din Rococo nu mai poartă decât o mică săbioară la şold, pe care nu o scoate niciodată din teacă, fiindcă nu ştie ce să facă cu ea."* Se ştie că reprezentaţiile *Commediei dell'Arte* susţinute de trupe italieneşti, franţuzeşti în turnee nenumărate pe întinsul întregii Europe, sub o mare simpatie şi admiraţie din partea publicului, au supravieţuit două sute de ani. Câteva generaţii de interpreţi au parcurs etapele acelor ritmuri inevitabile ale tinereţii exuberante, avangardiste, ale maturităţii solemne şi mohorâte şi ale bătrâneţii cu „peruci albe". În cele din urmă, „Commedia dell'Arte moare de bine, moare de somptuozitate". Spuma şi sprinteneala ei populară – spre sfârşitul veacului al XVII-lea se risipesc, dispar pur şi simplu. O altă stare de spirit pătrunde în universul teatrului şi-l patronează. Spiritul Clasicismului şi al Iluminismului. Dar Commedia dell'Arte

---

* Ion Marin Sadoveanu – **Istoria universală a dramei şi teatrului**, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1973, pag. 145-147

lasă în urma ei, după cum menţionează Ion Marin Sadoveanu, acea realizare unică actoricească din care s-au împărtăşit toate teatrele europene în lunga epocă modernă.

Ne-am oprit asupra unor comentarii şi analize făcute de cercetători ai istoriei teatrului asupra fenomenului Commedia dell'Arte întrucât odată cu acest fenomen şi prin el poate fi adusă în discuţie intrarea în modernitate a teatrului de marionete de care ne ocupăm. Charles Magnin, în **Histoire des marionnettes** (1864) observa că între comedia veche greco-latină şi teatrul de marionete au existat relaţii constante, favorizate de o înclinaţie comună către bufon şi burlesc, de prezenţa tipurilor groteşti, de tentaţia caricaturii. La Roma se stabilise „un fel de schimb între personajele atellanelor şi acelea ale teatrului de marionete", aşa cum în Franţa secolului al XVI-lea „se amestecă şi se dublează" măştile comediei italiene şi actorii lui Polichinelle, încât, în anumite roluri, nu e uşor de ştiut dacă marionetele au precedat actorii adevăraţi (în carne şi oase) sau dacă aceştia au precedat marionetele. „Cu aceleaşi nume sau cu altele, marionetele «au îmbrăcat», de-a lungul timpului, chipul lui Maccus sau al lui Bucco, al lui Scapino sau Pulcinella, până la Kasperl şi Vasilache."* Aşadar, Pulcinella (Polichinelle în Franţa, Punch în Anglia), unul dintre personajele Commediei dell'Arte se afirmă cu precădere în teatrul de păpuşi şi marionete. Cocoşat (simbolic), spirit viclean şi chiar rafinat, în unele ipostaze un adevărat Don Juan, Pulcinella este lacom, înfometat, mâncăcios, egoist şi laş dar nu suportă minciuna, impostura şi nedreptatea (deşi le practică pentru a se salva deseori din situaţii primejdioase). Costumul arhetipului italian este format dintr-o cămaşă foarte largă de culoare deschisă, pantaloni largi – elemente ce dau Măştii un aspect de fantomă – după cum prezintă lucrurile Vito Pandolfi în **Istoria teatrului**.

Toate detaliile asupra cărora ne-am oprit când am vorbit despre structura scenariilor din reprezentaţiile Commediei dell'Arte, despre modalitatea de alcătuire a spectacolului, spaţiul

---

* Ioan Constantinescu – **Caragiale şi începuturile teatrului european modern**, Editura Minerva, Bucureşti, 1974, cap. *Teatrul de marionete*

de joc, performanţele tehnicii de interpretare actoricească, problematica intrigilor şi întâmplărilor scenice etc. sunt în cea mai mare parte valabile şi pentru reprezentaţiile de păpuşi şi marionete concepute şi prezentate sub patronajul magicului Pulcinella. Singurul element care are nuanţe distincte, nuanţe specifice artei de animaţie, este cel legat de formele de exprimare păpuşărească (genurile şi tipurile de păpuşi – stilurile de construcţie a acestora – aptitudinile artistice şi disponibilităţile afective ale actorului pentru procesul de însufleţire a personajelor păpuşi). Dar codurile acestui limbaj sunt cunoscute din antichitate şi chiar din timpuri şi mai vechi, după cum am văzut, pe traseul acestei lucrări, iar valorificarea lor în date noi, sub impulsul noilor vremuri în care îşi face apariţia Pulcinella (în toate variantele şi prin toate rubedeniile lui), nu este altceva decât modalitatea naturală de manifestare a continuităţii unui fond cultural, a instinctului artistic primordial din al cărui nucleu nimic nu s-a pierdut nici în domeniul artei marionetelor.

Într-un studiu amplu intitulat **Marionetele în Italia** – studiu publicat în **Les marionnettes**, Ed. Bordas-1982, Paris – Roberto Leydi analizează în profunzime caracteristicile spectacolelor de marionete din secolele XVII şi XVIII din Italia, cu scopul de a reliefa importanţa climatului artistic italian pentru dezvoltarea şi evoluţia teatrului de păpuşi european. Pornind de la câteva detalii tehnice, autorul studiului scoate în evidenţă strânsa legătură dintre tipul de construcţie a marionetei (a păpuşii) şi mesajele artei de animaţie transmise unor categorii de public distincte. Vorbind despre marionetele mânuite pe mână (pe degete), Roberto Leydi subliniază că acestea fiind reduse la jumătate de corp (sunt lipsite de picioare) nu au nici un mijloc de a fi sau de a părea reale. Din această cauză, marionetele mânuite pe mână sunt condamnate să-şi caute un „adevăr“ reprezentativ diferit, care să le fie propriu, în perspectiva unui teatru cu totul aparte. Publicul lor este popular. Deşi marionetele de acest gen sunt invitate să joace în casele aristocratice şi burgheze, ca şi în palatele regale (imperiale), publicul restrâns, prezent în aceste locuri, face gestul doar din curiozitate şi pentru distracţia copiilor. Observaţia noastră ar fi că instinctul de curiozitate

rămâne o notă foarte bună pentru spiritele vii (ce păcat că în zilele noastre, oamenii mari nu mai găsesc timp pentru curiozitate) şi că modalitatea de a se distra a copiilor, în contextul întâmplărilor păpuşăreşti nu era un lucru de lepădat, chiar dacă în atmosfera palatelor, prezentarea spectacolelor purta o nuanţă de snobism, de modă, de interes de suprafaţă. Aşadar, publicul obişnuit al marionetelor pe mână a fost cel din stradă, din pieţele publice, bâlciuri, taverne etc. Publicul acestui gen de reprezentaţii reunea tineri, copii, adulţi, bătrâni, femei şi bărbaţi, într-o adevărată comunitate populară, bucurându-se împreună de un spectacol capabil să spună ceva fiecăruia în parte şi tuturor în acelaşi timp.

Studiul lui Roberto Leydi are la bază o descriere a iezuitului *Francesco Quadrio* referitoare la amploarea şi succesul spectacolelor de păpuşi pe mână, aflate într-o anume concurenţă cu cel în care evoluau marionetele cu sfori, spectacole prezente în toate regiunile Italiei, bucurându-se de mare atenţie din partea marelui public pe tot parcursul secolelor XVII şi XVIII. „Păpuşarii îi distrează pe gură-cască ascunzându-se în cutia teatrului. Printr-o deschidere sau ferestruică ei prezintă fantoşele vorbind în locul lor. Pentru asta, păpuşarii se postează la intersecţii (răscruci) sau în pieţe şi, ascunşi după o pânză, îşi prezintă personajele. Atât persoanele cultivate cât şi poporul de rând simt o reală plăcere la vederea acestei imitaţii de comportament uman, urmând firul vreunei povestiri." Din analiza studiului, înţelegem că Francesco Quadrio face multe referiri şi la detaliile legate de particularităţile spectacolelor păpuşăreşti, fiind reliefate caracteristicile reprezentaţiilor cu păpuşi pe mână, precum şi cele ale spectacolelor de marionete pe sfori.

Caracterul popular şi comunitar al jocului marionetelor (păpuşilor) pe mână explică – după opinia autorului – atitudinea ostilă a autorităţilor faţă de acest gen de spectacole. Păpuşarii erau adesea victimele unor interdicţii a reprezentaţiilor, victimele unor serioase persecuţii. Nu acelaşi tratament era aplicat mânuitorilor de marionete cu sfori. Aceştia, respectând cu stricteţe un text scris nu mizau niciodată pe cele două elemente esenţiale în arta păpuşăriei (păpuşile pe mână): *improvizaţia* şi *satira*.

Păpuşile mânuite pe degete (pe mână) au jucat din totdeauna un teatru de improvizaţie şi satiră, de o vervă acerbă, plină de subînţelesuri (uneori licenţioasă), dar mereu capabilă să se modeleze după necesităţile momentului. Natura însăşi a publicului a făcut din acest tip de păpuşi interpretul indispensabil şi reprezentativ al multor nemulţumiri şi fărădelegi cărora pături largi populare le erau supuse. Sentimente multiple, nevoi, aspiraţii, decepţii, mânii şi revolte resimţite de oameni se eliberau prin participarea la jocul păpuşilor. Elementul grotesc-caricatural al interpretării păpuşăreşti, umorul grosier uneori, limbajul neîngrijit al personajelor păpuşi, tentaţia transfigurării banditului în erou, fac să ne gândim la faptul că păpuşile pe mână – avându-l prototip pe Pulcinella – se caracterizează printr-un stil de joc ce nu mai are nimic din teatrul cu actori. Charles Magnin considera teatrul de păpuşi prin structura lui, prin modul său de manifestare, drept o „parodie a vieţii umane, grotescă, antiteză a două exagerări, dintre care una micşorează până la exces proporţiile speţei, iar cealaltă măreşte fără măsură defectele individului". Recunoaştem în acest cadru trăsăturile esenţiale ale modalităţilor de manifestare ale teatrului de păpuşi, din vremuri străvechi până în epoca modernă – lumea scenică a lui Pulcinella, populată de nenumărate rubedenii: Punch, Pollichineles, Hanswurst, Kasperl, Petruşka, Karagöz, Vasilache, Pierrot, Guignol, iluminând un adevărat pantheon de magice personaje, de vrăjitori şi zeităţi ale unui altfel de teatru.

Aflăm din comentariile lui Roberto Leydi că sunt destule dovezi care să confirme că în secolul XVII şi XVIII, pieţele publice din Italia găzduiau cu mare succes spectacole de păpuşi pe mână, în care vedeta cea mai cunoscută (şi adesea cea mai neobrăzată) era Pulcinella.

Cele două tipuri de teatru, cel cu păpuşi pe mână şi cel cu păpuşi pe sfori îşi află sorgintea, iniţial, în izvoarele Commediei dell'Arte. Arlechino, Brighella, Pantalone, Doctorul, Tartaglia, Florinda şi Rosaura se regăsesc pe ambele tipuri de scene; dar caracterul şi natura lor diferă căci teatrul de marionete pe sfori este mai sensibil faţă de procesul regresiv suferit de personaje când acestea părăsesc teatrul de bâlci (ambulant) pentru a juca

în teatrul stabil. Personajele din teatrul de marionete pe sfori sunt, în fond, caractere goldoniene în vreme ce păpuşile pe mână îşi trăiesc timpul lor de tinereţe şi de vigoare prin aventurile şi ritmurile lui Pulcinella şi ale partenerilor lui, repertoriul de improvizaţie, farse, povestiri eroice, povestiri de dragoste, vechi legende şi mituri populare, iar păpuşile pe sfori (marionetele), prin repertoriul pe care şi-l aleg (adevărate texte dramatice aparţinând unor scriitori consacraţi, partituri muzicale ale unor pagini de operă, scenarii pe motive religioase), se afirmă în contextul unor reprezentaţii ale maturităţii stilistice, valorificând chiar *perucile albe* şi *îmbrăcămintea de mătase*.

Vom încerca să prezentăm în cele ce urmează câteva căi, câteva trasee prin care se dezvoltă în ţările europene, pe parcursul epocii moderne, arta animaţiei, pornind în primul rând de la influenţele italiene ale Commediei dell'Arte, şi, desigur, de la rădăcinile proprii locale, aparţinând zestrei culturale şi artistice a diferitelor popoare din: Franţa, Anglia, Belgia, Olanda, Spania, Germania, Polonia, România, Rusia etc.

În timpul Renaşterii şi în cele două secole care urmează, Europa era, totuşi, o lume deschisă. Contactele culturale, comerciale, cele politice şi diplomatice făceau ca spiritul timpului să se regăsească simultan în toate punctele cardinale ale continentului, iar miezul unor conflicte şi a unor contradicţii sociale şi economice foarte puternice – declanşând mari revoluţii sau mari războaie, făcea ca simţămintele oamenilor să fie pretutindeni aceleaşi în faţa nedreptăţilor, în faţa sărăciei, în faţa dominaţiilor totalitare, politice sau religioase. Ştiinţa, învăţământul, dar mai ales artele, şi cel dintâi muzica, teatrul, literatura, au determinat prin natura lor un vast şi impresionant câmp al comunicării.

Manifestarea dezlănţuită a reprezentaţiilor trupelor de comedieni italieni invadează întreaga Europă. Păpuşarii – adesea şi actori ai spectacolelor de „teatru mare" îl recomandă pe Pulcinella ca pe un personaj cu un mare neastâmpăr care nu iartă pe nimeni şi nu are de gând să mai lase lucrurile vieţii într-o dulce amorţire. Pune tuturor întrebări dintre cele mai stranii şi este el însuşi pregătit pentru a răspunde într-un chip neaşteptat. Primele turnee de amploare cu „Buratinii" italieni ai lui Giovani Briocci au loc

în Franța în 1610 – după cum ne spune Gaston Baty. Giovani Briocci se instalează la Lyon – unde își montează „căsteluțul" pe caldarâmul din oraș. Briocci își atrage imitatori și vestitul Guignol se va naște peste două secole din sămânța de păpușărie presărată de italian. El ajunge la Paris și se instalează la piciorul lui Pont-Neuf, unde Casteluțul său se sprijină pe unul dintre piloni. În 1649, italianul devine Jean Brioché iar Burattino îl lasă în locul lui pe *Polichinelle*, care adresează o misivă cardinalului-ministru Mazarin, prezentată astfel:

„Servitorul vostru, în orice ocazie,
Sunt eu, Polichinelle
Ce stau de pază
La poarta Nesle"

Foarte apreciat pretutindeni, acest Polichinelle a fost onorat cu invitația la curtea regală. În 1669, trupa lui Brioché oferă astfel o serie de spectacole pentru copii înaltei nobilimi. Spectacolele se bucură de aprecierea multor personalități ale timpului, în ciuda obrăzniciilor lui Polichinelle și atitudinilor lui anarhice (prin care sunt mișcate instinctele contestatare ale francezilor). La moartea lui Jean Brioché, fiul său Francois a continuat cariera tatălui. Lumea bună cheamă peste tot marionetele pentru reprezentații în palate, castele, reședințe somptuoase, din simpla plăcere de a „coborî" în lumea reală (grosieră). Însăși ducesa de Berry le invită pe la 1713, la Versailles, pentru a-l distra pe bătrânul Ludovic al XIV-lea, care își petrecuse multe momente ale vieții, dintre cele mai plăcute, în copilărie și în tinerețe, în preajma marionetelor. Voltaire însuși participă la spectacole și le declară excelente. Petru al III-lea al Rusiei avea și el trupa lui de actori de lemn. În Ungaria, prințul Esterhazy își amenajase o scenă minusculă pentru păpuși în propriul castel. Haydn le dedică cinci scurte opere. „Furtuna revoluțiilor spulberă marionetele aristocrate. Pentru a supraviețui, mânuitorii-păpușari devin revoluționari patrioți, iar păpușile sunt nevoite să arboreze cocarda tricoloră și bereta roșie a insurgenților. Polichinelle,

respectând moda vremii, își pierde capul pe eșafod, spre deliciile publicului."*

Data și locul apariției lui Punch – urmaș al lui Pulcinella – în Anglia – este 9 mai 1662, la Covent Garden, în inima Londrei. Autorul acestei mari premiere era, după cum ne povestește Alain Recoing – în studiul său publicat în **Les marionnettes** (1982) – tot un păpușar italian: signor Pietro Gimonde din Bologna, zis signor Bologna, alias Pulcinella. El fusese atras la Londra de serbările (festivitățile) Restaurației și de liberalizarea legilor teatrului – editate de Cromwell. Trupa lui Pietro Gimonde practica spectacolele „fantocini" – marionete pe sfori, a căror perfecționare, în opoziție cu aspectul primitiv al păpușilor pe degete (pe mână) – constituise motivul de succes al păpușarilor italieni în toată Europa. Protipendada Londrei se înghesuise la Covent Garden și acest succes îi aduce lui Gimonde, în același an, invitația la White Hall pentru a juca aici în fața regelui. Prima reprezentație de la Covent Garden nu e decât un fenomen privilegiat de istorie. Biserica St. Paul poartă o placă comemorativă marcând acest eveniment. Aflăm că în zilele noastre, The May Fair Commitee, animat de Covent Garden Community Theatre, continuă sărbătorirea acestei reprezentații. În fiecare an, păpușarii din Marea Britanie, la care se alătură uneori păpușari străini, se unesc aici, unde, în aceeași biserică, se desfășoară nenumărate reprezentații păpușărești. Un serviciu religios solemn este oficiat aici în fața păpușilor ținute în picioare de mânuitorii lor.

Este foarte interesant de cercetat și analizat genealogia lui Punch stabilită de George Speaight, care arată o dublă filiație engleză și continentală a personajului. O prezentăm cu gândul la posibilitatea oricărui cercetător de a regândi schema, în condițiile altor personaje de mare interes.

---

* Gaston Baty – **Histoire des marionnettes**, Paris, 1959

## Genealogia lui Punch

| Surse continentale | Surse englezeşti |
|---|---|
| Reprezentaţie de marionete greceşti bazată pe pantomima dorică (circa 500 ani î. de H.) | |
| Reprezentaţie de marionete romane bazată pe farsele atellane (circa 500 ani î. de H.) | |
| Reprezentaţie de marionete dată de menestreli, bazată pe tradiţiile folclorice (circa 500-1550) | Reprezentaţie de drame religioase dată de marionete, bazată pe misterele jucate în biserici (1400-1550) |
| Marionete italiene născute din Commedia dell'Arte (1550-1600) | Marionete elizabetane de tradiţie populară (1550-1640) |
| Pulcinella (Napoli) şi Polichinelle (păpuşă franceză) (1600-1660) | Marionetele sunt singurul teatru autorizat în Anglia (1640-1660) |

Punchinello introdus în reprezentaţiile de marionete engleze (1660-1700)

Punch, clovnul tuturor jocurilor de păpuşi (1700-1800). Marionete pe sfori. Soţia lui Punch se numeşte Joan.

Punch şi Judy devine teatrul popular din străzi şi se transformă în păpuşi pe degete. Introducerea de capete (chipuri) politice de actualitate.

Ceea ce i-a uimit pe istoricii teatrului de marionete este popularitatea imediată a lui Polichinelle care, în câţiva ani, va căpăta marele rol principal în toate spectacolele populare de marionete sub forma sa definitivă de Punch. Marele învins de către acest uzurpator este bătrânul erou al „moralităţilor" şi farselor elisabetane: Old Vice.

Ieşiţi din temple pentru a regăsi pe străzi un public popular, primii „motion-men" (mânuitori de păpuşi) au oferit un teatru miniaturizat, datorat necesităţilor reprezentaţiei ambulante care relua temele şi personajele misterelor şi miracolelor inspirate din baladele naţionale şi din eroii lor. Ca peste tot aiurea, influenţele profane au căpătat un rol tot mai mare. În prima treime a secolului al XV-lea asistăm la apariţia unei noi forme dramatice: „moralităţile", în care se conturează comedia de caracter şi care va duce la comedia de moravuri, apoi la înflorirea teatrului elisabetan. Aceste „moralităţi" puneau încă în scenă teme importante bazate pe personificarea virtuţilor şi viciilor (printre care cele şapte păcate capitale).

Eroul acestei piese, cunoscut sub numele de Old Vice (vechiul viciu) citat de Shakespeare în **Noaptea regilor**, reprezintă ansamblul tuturor viciilor. Acest fenomen de condensare, de sintetizare a unor simboluri era monedă curentă pentru ca spectacolul să poată fi asigurat de un număr restrâns de interpreţi (uneori chiar de unul singur). Acest obicei, născut din necesităţile economice, a fost o regulă în Anglia, ca peste tot în Europa: arhivele poliţiei din acea epocă sunt pline de cereri de autorizaţie ale directorilor de trupe sau ale comedianţilor care, neputând să menţină în activitate o companie de actori în carne şi oase, doresc să supravieţuiască dând spectacole de marionete, mai puţin costisitoare. Old Vice, rege de farsă, îmbrăcat în cârpe şi zdrenţe, chintesenţa viciilor, îşi asumă rolurile tuturor ticăloşilor din „moralităţi". Găsim aici, în germene, unele aspecte caracteristice ale dramaturgiei lui Punch: simularea, cruzimea, sălbăticia sexuală, răutatea gratuită, tema pedepsei, a imoralităţii, a crimelor şi moralizării din final pe care Punch îl deturnează în profitul său. Dar înainte de această etapă, ultima – triumful lui Punch asupra Diavolului – se mai pot face menţiuni asupra a două

personaje care – între Viciu şi Punch – vin să completeze această bogată ascendenţă. Pentru raţiuni de morală, viciul eşua în demersurile sale: făcut pentru a arăta cum răul atacă binele, apoi eşecul răului şi finalmente pedepsirea lui Old Vice era fără excepţie dus în iad pe spatele Diavolului. Dar întâmplarea lăsa, din ce în ce mai mult loc comicului, favorizând apariţia de noi tipuri: „mitocanul" şi „clovnul". Născut poate din roluri ce existau deja pe scena engleză, mitocanul capătă importanţă pe la 1560, exact cu 100 de ani înainte de Punch. El prefigurează un alt personaj ce se va dezvolta plenar prin 1590: *clovnul*. Aceste două personaje marchează emanciparea unui comic stingher încă la Viciu care nu era decât „funcţionarul Diavolului". Dezvoltarea caracterului din ce în ce mai individualizat al mitocanului şi mai ales al clovnului va duce la diluarea rolului Viciului şi la apariţia pe scenă a caracterelor şi personajelor din popor: hangiul, morarul, tăietorul de lemne, ţăranul târgoveţ devenit valet etc., o întreagă lume de meseriaşi caraghioşi prezenţi şi în **Noaptea regilor** a lui Shakespeare. Evoluţia comicului nu va rămâne unica virtute a noilor veniţi: ei introduc pe scenă categoria socială personalizată a „oamenilor mărunţi", de unde se va naşte satira mai realistă, mai critică la adresa puterilor sociale reale. Această evoluţie va marca o înăsprire a tonului şi o accentuare a aspectelor revendicative.

În 1824 Payne Collier, autor şi editor, descoperă o baladă populară care concentrează întâmplările preluate de una din versiunile scenariului cu Punch şi Judy. Se poate constata în acest scenariu modelul exemplar al *commediei dell'Arte şi al scenelor cu clovni*: situaţiile sunt fixe în timp ce variaţiile textului scot în evidenţă instinctul sau inventivitatea actorului, bagajul său cultural. Această zestre culturală se extinde, în cazul marionetei, la tehnicile proprii mânuirii.

## Ştrengăriile (şotiile, poznele) lui M. Punch

*Oh! Daţi-mi o clipă ascultare! Am să vă povestesc o întâmplare; cea a lui M. Punch care a fost un derbedeu fără credinţă şi un ucigaş. El avea o nevastă şi un copil, amândoi de o frumuseţe fără seamăn. Numele copilului nu îl ştiu; al mamei era Judith. M. Punch nu era atât de frumos ca ea. El avea un nas de elefant, domnul! În spate i se ridica un gheb înalt cât şi capul; dar asta nu-l împiedica, zice-se, să aibă o voce seducătoare, ca de sirenă şi cu vocea asta o seduse pe frumoasa tânără Judith.*

*Dar era crud ca un turc şi, tot ca un turc, nu se putea mulţumi cu o nevastă deşi legea îi interzicea să aibă două, sau două zeci şi două, chiar dacă le-ar fi satisfăcut pe toate. Ce-a făcut sceleratul în situaţia asta? Întreţine o femeie.*

*D-na Judith descoperi fapta şi în furia geloziei se legă de nasul soţului şi de cel al nebunaticei ţiitoare. La care Punch se supără, îşi luă poza de actor tragic şi cu o lovitură de baston îi crăpă capul. Vai! ce monstru!*

*Înşfăcă apoi pe fragedul moştenitor ...oh! tată denaturat! şi-l aruncă pe fereastră de la etajul al doilea, căci prefera s-o posede pe femeia iubită şi nu se sinchisea de copil mai mult decât o priză de tutun.*

*Părinţii nevestei veniră la oraş să-i ceară socoteală de procedeul folosit. El, domnul, luă un ciomag pentru a-i întâmpina şi le servi „acelaşi sos" ca şi soţiei. Îndrăznea chiar să susţină că legea nu era a lui, că puţin îi păsa de ea şi că, dacă justiţia punea gheara pe el, o învăţa el minte!*

*După care începu prin lume atât de amabil şi seducător cum era, întrucât numai trei femei i-au refuzat lecţiile instructive. Prima era o fată de la ţară; a doua – o pioasă stareţă; a treia, ...tare aş vrea să vă spun ce era, dar nu îndrăznesc: era cea mai „pătată dintre pătate".*

*În Italia întâlnim femeile de cea mai proastă speţă; în Franţa aveau vocea piţigăiată; în Anglia, timide şi prudente la început, deveneau mai târziu cele mai focoase din lume; în*

*Spania erau mândre ca nişte infante, deşi fragile; în Germania, toate erau de gheaţă; de aceea nici nu mai merse mai departe, spre nord; ar fi fost o nebunie.*

*În toate aceste drumuri nu-şi făcea scrupule şi se juca cu viaţa bărbaţilor. Taţi şi fraţi, toţi treceau prin labele lui. Tremuri numai cât te gândeşti la cumplita dâră de sânge pe care l-a vărsat în drum. Şi cu toată gheba lui din spate, nici o femeie nu-i rezista.*

*Se spunea că semnase un pact cu Ucigă-l Crucea, cum i se zice; dar şi de-aş şti mai multe, nu vi le-aş spune. Poate de asta avea el asemenea succese peste tot. Dar cred că şi femeile, s-o recunoaştem, erau aşa şi aşa.*

*La sfârşit se întoarse în Anglia, libertin şi adevărat corsar. De îndată ce ajunse la Douvres îşi luă un nume nou. Poliţia, în ce o privea, luă măsuri abile pentru a-l întemniţa. Punch fu arestat într-un moment când nici nu se gândea la asemenea soartă.*

*Se apropia totuşi ziua în care le trebuia să-şi plătească datoriile. Când fu pronunţată sentinţa îi veniră în minte tot soiul de şmecherii în legătură cu execuţia; şi când călăul cu fruntea încruntată sinistru îl anunţă că totul e pregătit Punch îi făcu un semn cu ochiul şi-i ceru permisiunea să-şi vadă amanta.*

*Pretinzând că nu ştia ce să facă cu funia ce atârna din spânzurătoare, domnul băgă capul călăului în laţ şi-l scoase pe al său teafăr. În fine, dracul veni să-şi ceară datoria, dar Punch îl întrebă ce voia să însemne asta, căci probabil era o confuzie, el neavând cunoştinţă de un astfel de angajament.*

*Ah! n-ai cunoştinţă de asta! strigă dracul. Foarte bine! Am să te fac eu să afli. Şi îndată se încăierară cât putură mai sălbatic. Dracul se lupta cu furca lui, pe când Punch n-avea decât bastonul, dom'le, şi cu toate astea îl ucise pe drac, aşa cum se şi cuvenea. Uraa! Old Nick a murit, dom'le.*

Şi în Spania, ţara în care episoade din capodopera lui Cervantes – **Don Quijote de la Mancha** – fac referire la reprezentaţii păpuşăreşti, în secolele XVI-XVIII influenţa modelelor italieneşti constituite în arta de animaţie este pe deplin recunoscută.

Aici, Don Cristobal – Pulchinella – devine eroul vestit al unor piese şi scenarii dramatice scrise din capul locului pentru teatrul de păpuşi. Mari autori dramatici precum Lope de Rueda şi mai târziu F. Garcia Lorca sau Ramon del Valle-Inclan vor privi cu interes şi pasiune teatrul de păpuşi şi vor scrie piese destinate spectacolelor de marionete. Numeroase mărturii semnalate de cercetători atestă însă şi faptul că teatrul de păpuşi spaniol îşi păstrează şi orientarea religioasă în alcătuirea repertoriului, pe lângă tendinţele evidente de laicizare.

Germania şi Austria, spaţii culturale de mare importanţă pentru afirmarea unor tendinţe îndreptate spre progres, spre o lume modernă, este zona în care interesul oamenilor pentru creaţia din domeniul ştiinţei şi tehnicii, din domeniul artelor şi filosofiei creează, precum mai spuneam, un adevărat spirit de avangardă pentru ţările întregului continent. Teatrul de marionete îşi avea şi el în acest context cultural un loc privilegiat, în primul rând pentru natura-i ludică, pentru veselia şi buna dispoziţie pe care le dezlănţuia jocul păpuşilor. În spiritul locurilor, nenumărate personaje simbolice, întruchipări misterioase, pline de real şi fantastic, cu o mare putere de impresionare, populau reprezentaţiile păpuşarilor. Exista aici şi o îndelungată tradiţie a meşteşugului construirii diferitelor tipuri de păpuşi – de la cele mecanice – automate, destinate orologiilor sau distracţiilor din pieţele publice, în zilele de sărbătoare, la cele cu sfori şi la marionetele pe degete folosite de mici grupuri de păpuşari în reprezentaţii religioase de continuitate. Cu o vechime de câteva secole, legendele populare, scenetele satirice, povestirile eroice, cărora li s-au adăugat farsele lui Hans Sachs, din secolul al XVI-lea, au constituit baza repertorială a preţuitelor spectacole păpuşăreşti vreme îndelungată. Pe acest fundal, trupele de păpuşari italieni şi francezi sunt primite cu mare bucurie în turnee şi în Germania, aventurile şi isprăvile lui Pulcinella (Polichinelle) fiind savurate pe deplin de largi categorii de public. Ba mai mult, în scurtă vreme, marionetiştii germani îl prezintă în spectacolele lor pe Hanswurst ca fiind – după apucături şi stil de joc – o rudă foarte apropiată a celor doi eroi proveniţi din Commedia dell'Arte. El întruchipează, în viziune populară, un personaj arhetipal

aparţinând spaţiului german – spre care sunt îndreptate săgeţi pline de satiră şi ironie. Hanswurst este prin tradiţie lacom, beţiv, fricos, obscen.

Una dintre temele preferate ale secolului al XVII-lea în teatrul de păpuşi german este cea legată de legenda Doctorului Faust – personaj care, pasionat de ştiinţele oculte, face pact cu Diavolul pentru a-şi recăpăta tinereţea şi a deveni stăpân al lumii. Subiectul încărcat de semnificaţii filozofice şi psihologice, desfăşurat pe parcursul a multor momente şi întâmplări pline de tensiune, stârneşte un mare interes pentru creaţia literar-teatrală. Pe de o parte, nenumăraţi scriitori abordează subiectul în sferele lor, pe de altă parte, publicul foarte numeros doreşte să participe la reprezentaţii în care legenda lui Faust scoate la iveală universul fabulos şi încrâncenat al celui care încheie pactul cu lumea întunericului, spre pilde de înţelepciune şi poveţe în care *binele* să triumfe.

Goethe participă în anii de tinereţe la un spectacol de păpuşi prezentat într-o piaţă publică (într-un bâlci), un spectacol ce avea ca subiect nemaipomenitele întâmplări ale Doctorului Faust în iad. Povestirea dramatică a reprezentaţiei văzută de Goethe era o variantă populară a legendei în care apărea şi Hanswurst în rolul lui de servitor. Am avut prilejul să intru în posesia unui asemenea text jucat şi astăzi de multe teatre de păpuşi din Germania. Aflându-mă la Zwickau, invitată la o sărbătorire importantă a Teatrului de păpuşi (1980), prin amabilitatea prietenei mele Antje Hohmeth – pictoriţa scenografă şi directoarea teatrului – am aflat unele detalii despre repertoriul teatrelor germane. „Faust în iad“ era o piesă jucată cu prioritate. Am tradus textul prin bunăvoinţa poetului Horst Fassel care a locuit mulţi ani la Iaşi. Vom prezenta un extras din acest text în ideea de a-l percepe pe Hanswurst prin reacţiile lui comportamentale. Avem în faţă scena dintre Ducele de Parma şi Hanswurst – trimis al Doctorului Faust pentru fixarea datelor unei întâlniri ce urma să aibă loc între Faust şi Duce.

*Hanswurst: Eu sunt un mare vrăjitor! Cel mai mare!*
*Ducele: Aş fi curios să văd şi eu unele dintre vrăjitoriile dumitale.*
*Hanswurst: Vreţi să vedeţi câte ceva din arta mea?*
*Ducele: Da.*
*Hanswurst: Vă stau la dispoziţie. Doriţi să vedeţi ceva măreţ?*
*Ducele: Da, ceva extraordinar.*
*Hanswurst: Vreţi să vedeţi venind o mare inundaţie care să ne înece pe amândoi?*
*Ducele: Nu, asta nu vreau să văd.*
*Hanswurst: E ceva tare de tot.*
*Ducele: Mai bine arată-mi altceva.*
*Hanswurst: Deci să fie altceva... Puteţi să vedeţi căzând din cer o piatră de moară, care să ne bage zece coţi în pământ. E ceva măreţ!*
*Ducele: Viaţa mi-ar fi în pericol... Nu vreau să văd aşa ceva.*
*Hanswurst: Atunci am să vă arăt ceva animalic.*
*Ducele: Despre ce e vorba?*
*Hanswurst: Voi produce fum, fără să am nevoie de foc!*
*Ducele: Asta trebuie să fie foarte frumos. Ia să vedem!*
*Hanswurst: Bineînţeles că e foarte frumos. Numai că nu are duhneală prea bună...*
*Ducele: Vrei să spui... morală.*
*Hanswurst: Duhneală sau morală e acelaşi lucru... Dar acum daţi-vă din preajma mea ca să nu vă lovească din plin. (Vrăjeşte) Hochea... Mochea... rectus... malagus...*
*Ducele: Ei, nu termini odată?*
*Hanswurst: Răbdare, răbdare... că e pe vine.*
*Ducele: Durează cam mult.*
*Hanswurst: Un lucru bun are nevoie de timp. Imediat. Fiţi atent! Acum! (Ridică un picior şi dă drumul la un spiritus familiaris.)*
*Ducele: Aha! Hoţomane, acum ştiu ce fel de vrăjitor eşti!*

Marele Goethe afirmă în nenumărate ocazii că întâlnirea pe care a avut-o cu teatrul de păpuşi, în faţa unui spectacol de bâlci i-a lăsat o foarte puternică impresie, arta marionetelor devenind un prilej de mare bucurie pentru sine în toate etapele vieţii, iar

întâmplările fabuloase prin care Doctorul Faust le-a trăit prin contractul lui încheiat cu Diavolul – atât de neaşteptat prezentate în universul păpuşăresc – i-au dat motiv de inspiraţie în conceperea celebrei sale opere.

Revenind la personajul nostru reprezentativ care a dat vigoare teatrului de păpuşi german în secolele XVII, XVIII şi XIX, avem de menţionat şi faptul că acesta a determinat serioase influenţe şi asupra breslei păpuşarilor din Austria şi Cehia. Kasperl şi Kasparek – fraţi adevăraţi ai lui Hanswurst îşi fac şi ei apariţia sub aceeaşi zodie plină de succes, purtând desigur şi unele nuanţe de particularitate legate de simbolurile locurilor în care s-au născut. În tot acest spaţiu cultural teatrul de păpuşi a cunoscut poate în acel timp al „tinereţii", al „maturităţii" şi al „bătrâneţii cu peruci albe", ca şi în Franţa, Italia, Anglia, Belgia şi Olanda, perioada sa de maximă înflorire. Spectacolele de marionete cu un profund caracter popular ce înveseleau mii şi mii de spectatori (se spune că începând cu secolul al XVII-lea nu exista nici un oraş în Germania care să nu-şi aibă minimum un teatru propriu de păpuşi, iar la începutul secolului al XVIII-lea marile teatre au făcut o campanie împotriva marionetelor, pentru a-şi îndepărta marea lor concurenţă din relaţiile cu publicul) atrăgeau şi admiraţia unor mari personalităţi din lumea oamenilor de ştiinţă, literatură, muzică etc. Epoca de aur a celebrelor spectacole de operă cu marionete se desfăşoară într-o mare strălucire, având ca punct de pornire compoziţii create special de mari muzicieni ca Haydn, Mozart ş.a. Scriitori de renume (Goethe, Lessing, Tieck, Kleist) au scris pentru sau despre teatrul de marionete cu o evidentă însufleţire şi emoţie. Piesa lui Ludwig Tieck, **Hanswurst emigrant** (1795) este un adevărat pamflet şi reuşeşte să prezinte disponibilitatea păpuşilor pentru o panoramare caricaturală, parodică, a unor evenimente politice şi sociale petrecute în ţări ale Europei după Revoluţia Franceză de la 1789. Totodată, replicile lui Hanswurst din finalul piesei par să sintetizeze o istorie întreagă a teatrului de marionete, care a trecut, în întregul continent, prin perioade de glorie şi perioade de vicisitudini, prefigurând un veac şi jumătate de criză, de succese tot mai rare, un veac şi jumătate de amorţire şi neputinţă.

**Hanswurst:** *Ah, minunat! Aş putea povesti zile întregi. Dumneavoastră ştiţi, Gattsched* m-a izgonit pentru că voia să joace singur rolul meu. Învăţaţii au făcut cauză comună cu el, pentru că eu le stăteam în cale. Lessing şi alţi câţiva oameni de nădejde s-au interesat de mine, dar asta n-a ajutat la nimic; cei mai mulţi erau împotriva lor: a trebuit să plec. Mi-am părăsit trist patria. Am hoinărit în toată lumea, am fost soldat, învăţat, scriitor. Am zugrăvit viaţa lui Trenk** şi Dumouriez, am scris multe pagini în piesele lui Katzebue***, întreaga sa carte despre nobilime, în Viena am redactat „Revista Vieneză", iar cel mai nou produs al meu este „Flautul fermecat" şi câteva studii în „Horen". Acum i-a făcut plăcere unui poet foarte actual să mă aducă înapoi pe scenă (către publicul din stal) şi să mă introducă într-o adunare aşa de aleasă. Ah, din păcate, acesta nu mai este adevăratul Hanswurst. Capul şi mădularele lui sunt din lemn, domnii, colegii mei, sunt chiar din piele! Aţi fost foarte binevoitori când ne-aţi luat drept persoane adevărate. Fiţi la fel de îngăduitori şi faţă de autor şi închipuiţi-vă că v-aţi amuzat la farsele sale; eu şi cei din compania mea vom dormi apoi bine şi dacă dumneavoastră, acum, vreţi să mai aplaudaţi puţin, nu vă mai cer să faceţi nimic: mergeţi şi dumneavoastră la culcare, iar eu am onoarea să vă doresc noapte bună!"*****

De asemenea, impresionantul eseu al lui Kleist **Despre Teatrul de Marionete,** scris la sfârşitul veacului al XVIII-lea, lasă parcă cititorilor gustul unei profunde amărăciuni pentru neputinţa lor de a fi cunoscut epoca de aur a marionetelor, epoca afirmării acestor delicate făpturi pline de mister, de nevinovăţie

---

* J.C. Gottsched (1700-1766) – dramaturg şi teoretician german de orientare clasicizantă; în colaborare cu celebra actriţă a vremii Carolie Neuber îl alungă pe Hanswurst din teatrul german. Actriţa dispune arderea simbolică, în Leipzig (1737) a unei păpuşi care-l reprezenta pe Hanswurst.
** Fr. Trenk (1726-1794) – general austriac bănuit de spionaj, a fost ghilotinat
*** Katzebue – dramaturg german, victimă a unui asasinat politic
**** Ludwig Tieck – **Hanswurst emigrant**, Biblioteca germană, Editura Junimea, 1997

şi inefabil, primite sigur sub graţia divină a lui Dumnezeu, după spusele marelui autor romantic german.

Ne vom opri în cele ce urmează la câteva momente de vârf ale artei păpuşăreşti din secolul al XIX-lea care reprezintă ultimul ei val de înflorire înaintea unei lungi perioade de criză determinată de vremurile noi, de la sfârşitul secolului al XIX-lea şi ale primelor decenii ale secolului XX – vremuri răvăşite de nemulţumiri şi conflicte sociale, de asupriri ideologice, de ambiţii acaparatoare şi cotropitoare, de patimi dictatoriale. Cercetările lui Gaston Baty, ale lui Jacques Chesnais şi Paul Fournel ne oferă foarte multe date despre cea de-a doua mare etapă de dezvoltare a marionetelor în Europa. După triumful lui Pulcinella, Polichinelle, Punch, Hanswurst, Kasperl, Petruşka, aflăm că în Franţa – din aceeaşi sământă răsădită de Commedia dell'Arte – apar tulpinile viguroase ale unor noi florescenţe păpuşăreşti; printre ele numărându-se cu celebritate Guignol la Lyon şi Lafleur în Picardia.

După Revoluţia Franceză, mizeria şi şomajul făceau ravagii la Lyon. Laurent Mourguet – ţesător de mătase, din tată în fiu, a fost nevoit să-şi schimbe meseria, la 20 de ani ai lui, pentru a supravieţui şi a-şi întreţine familia. Se face negustor de bâlci şi dentist. Ca să-şi atragă pacienţii începe să mânuiască păpuşi. Intrând cu tot mai multă pasiune în jocul păpuşilor se consacră acestui joc şi abandonează meseria de „dentist". Se pare că juca la început repertoriul lui Polichinelle, care trebuia neapărat să se certe cu cineva. Mourguet şi-a luat de îndată şi un „complice" la reprezentaţiile lui, pe Lambert Thomas, zis „Moş Thomas", cunoscut violonist şi comic. Dar pentru că Moş Thomas era cam băutor şi adormea deseori în spectacol, Mourguet şi-a construit un partener ascultător, din lemn. Aşa s-a născut mai întâi Gnafron. Guignol a fost creat câţiva ani mai târziu, după chipul şi asemănarea lui Mourguet. Un anumit Girolamo, care venea din târguşorul italian Chignolo, l-a învăţat pe Mourguet cum să-şi construiască o păpuşă pe mână (după prototipul păpuşilor lombarde), care să-i semene întru totul. Păpuşa nou construită – Chignolo (Guignol) îşi făurea astfel un destin nemaipomenit. Ea înconjoară lumea la începutul secolului al XIX-lea şi face cunoscut aproape

un veac şi jumătate farmecul teatrului de marionete moştenit de la Polichinelle.

Jocul lui Mourguet – prin Guignol şi Gnafron – se baza pe câteva tipuri de personaje create prin improvizaţie. Intrigile erau culese din fondul popular, poate din Molière, şi adaptate unor situaţii şi evenimente curente. Primele texte scrise datează dintr-o perioadă cu vreo 20 de ani mai târziu, după moartea lui Mourguet (1844).

La începutul carierei sale, Mourguet juca singur în „castelutul" lui, având vreun jupân de ocazie şi ca ajutor în spectacol. Dar curând îşi formă o trupă restrânsă (din proprii copii – Etienne şi Rose-Pierrette). „Cine nu l-a văzut pe Guignol la cafeneaua din str. Port-du-Temple nu are decât o idee incompletă despre verva, veselia şi spiritul ce se dezlănţuie în divertismentele noastre populare" scria Onofrio în 1865. Abia în generaţia a doua şi a treia, descendente din tradiţia lui Laurent Mourguet, vor fi stabilite repertoriul, stilul şi publicul teatrului Guignol.

In perioada 1840-1870 reprezentaţiile Guignol devin foarte răspândite. Marionetele se instalează în cafenele şi joacă pentru un public istovit de muncă, adunat la o cafea, la o gustare şi un păhărel de vin – după orele de lucru. Pentru acest public Guignol este o distracţie dar are şi rolul de adevărată gazetă: comentează meniurile zilei, evenimentele din cartier, din oraş. Se povesteşte că în fiecare seară, un anume lider sindical venea la cafenea şi se ducea în spatele „căsuţei" păpuşilor pentru a le povesti actorilor faptele deosebite petrecute peste zi şi a le sugera ce personaje pot fi „interpretate" în următoarele reprezentaţii. Guignol împărtăşeşte astfel necazurile şi bucuriile spectatorilor săi: ar vrea şi el să mănânce mai mult şi mai bine, să bea după pofta inimii, să scape de proprietar şi de sărăcie pentru totdeauna. Personajul este dinamic, cu replică rapidă şi nu ezită să facă pe prostul atunci când trebuie. Isteţ şi şmecher, el îşi foloseşte admirabil naivitatea aparentă pentru a răsturna situaţiile în favoarea lui. E generos, violent, zăpăcit, grosier. Mai târziu va deveni „filosof" – „cântăreţ" de operă, un personaj ridicol şi fricos. În tinereţe este adesea un servitor la nişte patimi mărginite,

uneori este cizmar, alteori negustor de mărunţişuri. Până când Guignol devine chiar ţesător de mătase ca personificare a ţesătorului lyonez, va mai trece multă vreme. Gnafron este mai puţin vioi, mai episodic; este prietenul, confidentul, cel care ascultă păsurile altora, iar în funcţie de necesităţile dramatice socrul sau rivalul lui Guignol. Un alt personaj din suita formaţiei este Madelon. Ea acoperă toată gama de roluri, de la micuţa logodnică delicată, timidă, până la nevasta arţăgoasă, nesuferită. Rareori are un rol frumos şi se prezintă ca demna moştenitoare a tuturor eroinelor de batjocoră şi de chelfăneală a teatrului popular. Ca şi în teatrul de bâlci, eroii principali sunt înconjuraţi de personaje secundare care formează o galerie variată de tipuri – ne informează Ioana Mărgineanu în studiul său despre Teatrul Guignol. Intrăm astfel în contact cu: Canezou, proprietarul avid de câştig, jandarmul, spiţerul, judecătorul, grefierul, vecine vorbăreţe şi veşnic foarte curioase, tineri dornici să facă „partide“ strălucite, pupile nevoite să-şi croiască singure fericirea etc. Decorul reprezentaţiei este şi el clasicul decor al Commediei dell'Arte: o piaţă, casele de la colţuri, în fundal un birt, sau diverse interioare burgheze. Acţiunea se petrece întotdeauna la Lyon, epoca fiind sfârşitul secolului al XVIII-lea şi începutul secolului al XIX-lea (prima sa jumătate). Costumul lui Guignol, jacheţa brună cu nasturii aurii, bicornul, codiţa de la spate, amintesc evident moda dinaintea Revoluţiei. Structura spirituală a personajului aminteşte de Figaro, de spiritul unui Beaumarchais sau Voltaire.

Pe la mijlocul secolului al XIX-lea o serie de turnee ale trupei lui Mourguet, apoi turneele realizate de descendenţii primei echipe – la Paris şi în foarte multe regiuni ale Franţei – fac să se vorbească mult în ţară şi peste hotare de succesul formulei de teatru Guignol, de nevoia păstrării acestei tradiţii păpuşăreşti moştenite din vremuri mai îndepărtate. Şi, precum se cunoaşte, Muzeul de Istorie al oraşului Lyon îşi va face o datorie de onoare să valorifice şi să popularizeze aceste tradiţii.

Dar, dincolo de bunele intenţii care ar putea ocroti o veche zestre teatrală, viaţa îşi are legile ei, lumea merge înainte, formele

mai vechi de manifestare culturală-artistică se schimbă, se înnoiesc.

În 1878 celebra cafenea lyoneză este cumpărată de un oarecare Rousset, care-l împinge pe Guinol spre *moda parodiilor*. Şi astfel, în câţiva ani vechiul teatru îşi pierde orice contact cu tradiţia sa originară. Un alt eveniment peste ani aduce marionetiştilor de la Lyon o nouă speranţă. Cafeneaua cu pricina este răscumpărată de către nişte rude prin alianţă ale primului Mourguet.

O echipă tânără îndrăgostită de reprezentaţiile Guignol a avut ideea de a regândi programul teatrului într-o formulă modernă, formulă ce scăpase predecesorilor. Cu prilejul organizării la Lyon în 1908 a festivităţii centenarului naşterii lui Guignol, ideile şi iniţiativele tinerei echipe s-au transformat în fapte. Lua astfel fiinţă un Teatru-Cafenea (cu aproape 450 de locuri) care avea să funcţioneze multă vreme cu un randament deplin. Trupa era formată din artişti de excepţie: decoratori, autori, păpuşari, muzicanţi (pentru serile obişnuite) şi o orchestă (pentru serile de gală), scenografi şi constructori de păpuşi foarte iscusiţi. Trupa dădea matinee pentru copii, spectacole de seară pentru adulţi şi adesea se împărţea în două când trebuia să meargă în turnee, în staţiunile climaterice de vară sau de iarnă. Repertoriul era diversificat: piese tradiţionale, piese pentru copii, reviste şi parodii. Teatrul de pe cheiul Saint-Antoine devenise locul de întâlnire obligatoriu pentru intelectuali, artişti, politicieni. Şi această echipă, sub conducerea Fraţilor Neichthauser a ţinut Teatrul Guignol sub o adevărată înflorire până în anul 1953. De atunci, totul a început să decadă câte un pic. Cauze de tot felul – organizatorice, artistice – au scos din circuit bunul mers al unei formule de teatru mult apreciată de public. Dar Guignol este predestinat vieţii. Momentele de grea încercare sunt trecătoare. Simbolurile pe care le poartă acest gen de teatru sunt susţinute, sigur, de forţe ale „magiei“. Guignol, moştenitor de onoare al lui Polichinelle, rămâne mai departe viu, proaspăt, gata să reînceapă jocul cu aceeaşi poftă. Are nevoie doar de câteva suflete care să i se dăruiască şi de vigoarea unor talente adevărate.

Un descendent din a treia generaţie a lui Mourguet, Jean Brunel, zis Jean Guy Mourguet, înnebunit după lumea teatrului de marionete, hotărăşte, la vârsta sa de 25 de ani, să fondeze împreună cu prietenul său, Jean Clerc, propria sa trupă de păpuşi. Îşi formează astfel o echipă şi se stabileşte cu ea într-o fostă prăvălie de cizmar. Fosta prăvălie se transformă în sală de spectacol şi acolo, încet dar sigur, Guignol îşi face reintrarea în scenă.

## Guignol în actualitate

**În liniile vechii tradiţii a jocului lui Guignol, se naşte un soi de reprezentaţii tip cabaret, cu accente de satiră socială şi politică, cu un comentariu păpuşăresc adus la zi. Paul Fournel descrie într-o manieră palpitantă etapele de revigorare a acestui vechi şi nou teatru de marionete, care a avut puterea, pe parcursul a două veacuri, să-şi trăiască intens existenţa plină de peripeţii, plină de succese, dar zguduită şi de căderi inevitabile, un teatru ai căror creatori, mereu cu spiritul tânăr, au înţeles că *reintrarea în scenă* nu înseamnă a imita farsele de odinioară ci a căuta o nouă configurare şi a găsi cu mult curaj tonul şi umorul vremii în care marionetele se exprimă. Se construieşte în oraş un metrou sau un aeroport, se construieşte o centrală nucleară, se sistematizează străzi vechi ale oraşului, se atrage atenţia publicului asupra problemelor oamenilor cu handicap. Iată nenumărate aspecte ale vieţii sociale şi comunitare. Guignol şi partenerii lui de joc pot găsi motive de ironie, satiră sau pur şi simplu glume pentru a-şi alcătui un scenariu cu întâmplări pline de haz, deconectante şi în acelaşi timp cu o evidentă latură de angajare, de implicare în frământările şi neliniştile vieţii de fiecare zi. Sunt îndreptate săgeţi ironice, după caz, fie asupra primarului, fie asupra guvernării, fie asupra celor mai de sus capete conducătoare ale ierarhiei politice. „Publicul deschide ochii şi urechile, mai întâi mirat, apoi pus să urmărească acţiunea. De câteva decenii sala nu se mai goleşte iar fidelii îşi bagă în pauze capul după cortină**

**ca să şoptească actorilor vreo poantă despre unul sau altul dintre spectatori, pentru ca Guignol s-o servească publicului, «caldă», după pauză. Guignol e liber, aşadar, să spună azi ce vrea."***

Pentru a contura în linii mari această etapă a artei animaţiei în care Guignol este eroul principal al scenariului timp de aproape 200 de ani, trebuie să amintim cât de cât şi despre fratele lui din Amiens, nepreţuitul Lafleur. Pentru că ceea ce a însemnat Guignol pentru Lyon, Lafleur înseamnă pentru Amiens. Se spune că acum 50 de ani, oraşul Amiens încă mai număra şase teatre de marionete. „Les cabotins" sau mai corect „Che cabotans", cum erau ele numite, erau nişte biete săli de maximum 100 de metri pătraţi unde se înghesuiau totuşi mulţimi de copii şi adulţi, făcând săli pline la fiecare reprezentaţie, în timp ce teatrul municipal – unul dintre cele mai frumoase din Franţa – nu era mai plin de jumătate. Păpuşile erau mânuite de familii de artişti. Repertoriul era foarte variat: dramă, comedie, vodevil, operă-comică.

Protagonistul – după cum aflăm din însemnările lui Gaston Baty – era veşnic favoritul publicului, inevitabilul Lafleur (un puştan prăpădit cu faţa rotofee, cu perucă, cu tricorn pe cap, cu veston roşu, cu jabou şi mai ales cu pantofi solizi, cu blacheuri). Personajul este contemporan cu Guignol. În fizionomia lui Lafleur se regăsesc pe ici pe colo trăsăturile semnificative ale picardului (picardezului) autentic. Ca valet şi valet de comedie, el are viciile categoriei sale sociale: o probitate nu prea scrupuloasă, este mincinos, băutor de nădejde, lacom de orice. Partenerii săi, mai puţin importanţi, au apărut treptat şi cam efemer. Sandrine este soţia lui Lafleur, Blaise – amicul fidel, patronul şi patroana – burghezi înstăriţi, jandarmul, soldaţii. Ca şi Guignol, Lafleur împreună cu partenerii săi, trăiesc perioade întregi de succes, înflorire. Totodată, ei nu sunt scutiţi nici de etape de declin, de înstrăinare de public, de căutări fără rezultate. Când însă artişti pasionaţi îl descoperă pe Lafleur, reintrarea în scenă se face firesc, prin idei noi, prin scenarii pline de surpriză, prin atragerea

* Paul Fournel – **Les marionnettes**, Bordas 1982, Paris

publicului către o problematică vie, de care se simte legat, interesat.

## MARIONETELE ÎN EXTREMUL ORIENT

Am urmărit în perioada Renaşterii târzii – precum şi de-a lungul secolelor XVII-XIX – dezvoltarea artei de animaţie în principalele ţări ale Europei. Atenţia ne-a fost îndreptată şi asupra fenomenului teatral păpuşăresc manifestat în Asia Mică, precum şi în spaţii culturale ale Orientului (India şi China). Ar fi acum interesant de observat ce s-a petrecut în domeniul pe care noi îl cercetăm, tocmai în Extremul Orient, în Ţara Japoniei, în timp ce în Europa, Polichinelle, Hanswurst, Petruşka, Kasperl, Punch, Guignol etc. cucereau lumea spectacolelor, cucereau un public extrem de numeros, aparţinând tuturor păturilor sociale, printr-o formulă aparte de reprezentaţii – având la origine filonul comediei populare realiste greco-latine, influenţa Commediei dell'Arte.

Am avut prilejul să observăm, de asemenea, că în privinţa abordării limbajului artistic al teatrului de animaţie, în lumea orientală, accentele se pun pe sugestie, pe stilizare, pe simbol, atât în privinţa construcţiei păpuşilor şi marionetelor, cât şi în privinţa modalităţilor de animare a acestora. Teatrul de păpuşi european pune accent pe realismul fizionomiilor, a gesturilor, a reacţiilor comportamentale ale actorilor-marionete. Dacă în Orient actorii teatrului mai iau modele comportamentale şi de expresie de pe scena păpuşilor, în ţările Europei, în cele mai multe situaţii păpuşile au dorit să-i imite pe actori.

În Japonia, păpuşile au apărut abia prin secolul al VIII-lea, importate din China sau Coreea. Cu două secole mai târziu, spun istoricii de teatru, nişte artişti nomazi, mânuitori de marionete

construite rudimentar, dădeau spectacole pentru un foarte modest câştig, după ce veneau de la vânătoare.

Micile păpuşi articulate erau construite din lemn sau lut ars şi mişcate cu sfori, într-o cutie deschisă în faţă şi atârnată de gâtul mânuitorului. Abia în secolul al XV-lea unii dintre aceşti artişti erau folosiţi de către călugări pentru a le ilustra predicile (mai cu seamă povestea vieţii lui Budha, a vieţii sfinţilor) sau a susţine povestiri cu miracole. Într-o perioadă imediat următoare păpuşile vor ilustra povestiri profane, derivate din declamaţiile epice de origine mai veche. Astfel s-a născut, pe la sfârşitul secolului al XVI-lea, un lung roman istoric – **Povestea Domnişoarei Jôruri şi a Căpitanului Minamoto no Yoshitsune**. Acesta, în timpul peregrinărilor sale ar fi întâlnit şi sedus, cântând din flaut, sub clar de lună, pe domnişoara Jôruri, care nu era altcineva decât o reîncarnare a lui Bodhisattva, vindecătorul. Interminabilul roman şi altele inspirate din el au avut un asemenea succes încât toate romanele de acelaşi gen nu au mai fost cunoscute decât sub numele de jôruri. Cântăreţii de jôruri s-au apucat să-şi însoţească povestirea cu marionete care mimau întâmplările istorisirilor. Din acest moment, păpuşile pe sfori au cedat locul celor mânuite pe degete (păpuşile pe mână). Reprezentaţiile tip jôruri erau acompaniate de o lăută cu trei coarde numite *Samisen*. Asocierea declamaţiei cu păpuşile şi cu samisen a dat naştere faimosului teatru de marionete de la Osaka, azi cunoscut sub numele de Bunraku – denumire recentă, derivată din numele unei săli (Bunraku-za) fondată în secolul trecut de un anume Uemura Bunrakuken.

Japonia este o ţară în care teatrul de păpuşi este o formă de artă mult preţuită şi considerată o modalitate elevată de creaţie. Cel mai mare dramaturg japonez, Chikamatsu (1653-1725) şi-a scris pentru păpuşi toate piesele lui de renume. Dramaturgul a fost supranumit, de altfel, Shakespeare al marionetelor. Pentru teatrul de păpuşi, care a cunoscut în Japonia o foarte mare dezvoltare în perioada la care ne-am referit, o importanţă deosebită a avut-o experienţa Teatrului Nō, chiar dacă metodele celor două arte sunt în unele privinţe diferite. „Tradiţia măştilor, de pildă, a făcut ca spectatorii să accepte cu mai multă uşurinţă chipurile

lipsite de expresie ale păpuşilor, iar corul ce recită în locul dansatorului nō a deschis drumul cântăreţului care intonează versuri în locul păpuşilor lipsite de glas".*

Mulţi critici şi comentatori de teatru s-au întrebat de ce Chikamatsu prefera să scrie pentru teatrul de păpuşi. Studiul foarte interesant al lui Donald Keene răspunde şi el în mare parte la această întrebare. El presupune că dramaturgul voia mai întâi de toate să găsească o formă dramatică menită să-l ferească de libertăţile pe care şi le permiteau cu textele lui actorii, aceştia privindu-şi rolurile doar ca pe nişte mijloace necesare demonstrării talentului lor propriu. (Această motivaţie o găsim peste 200 de ani la Ion Sava, atunci când el afirma că teatrul ar trebui să se întoarcă la măşti: „Masca stimulează, amplifică, dar nu acoperă nici o insuficienţă. Masca obligă la o mare cunoaştere a meseriei de actor, la promptitudine şi la corectări scenice. Masca nu poate fi purtată decât de mari actori. Ea înăbuşă, în mod necruţător, mediocrităţile").

Felul cum înţelegea Chikamatsu posibilităţile scenei de păpuşi l-a convins că-şi putea încredinţa piesele cu mai mult folos păpuşilor decât fiinţelor umane. El era foarte conştient de faptul că marionetele pretindeau un tip special de scriitură, texte noi şi pline de mişcare. Păpuşile din lemn, după opiniile marelui dramaturg, trebuiau să primească şi de la scriitor nenumărate simţăminte. În felul acesta publicul devine mai interesat şi păpuşile pot concura fără grijă cu spectacolele Kabuki. Faptul că Chikamatsu stăpânea cerinţele teatrului de păpuşi este dovedit de piesele pe care le-a scris între 1705 şi 1725, cea mai înfloritoare perioadă din istoria genului jôruri.

Odată cu trecerea timpului, creatorii spectacolelor de marionete, căutând modalităţi noi de exprimare scenică pentru a face faţă – în secolul al XVIII-lea, după moartea lui Chikamatsu – concurenţei cu spectacolele Kabuki (un fel de variantă japoneză a tipului de reprezentaţie bazat pe improvizaţie) au descoperit o ingenioasă tehnică de animare a marionetelor, abandonând

* Donald Keene – **Literatura japoneză**, Editura Univers, Bucureşti, 1991, capitolul *Teatrul japonez*

în mare parte formele tradiţionale de mânuire a păpuşilor pe mână şi a marionetelor cu sfori. Acest nou procedeu a fost numit „animaţia în trei". Fiecare personaj este animat de către trei oameni. Maestrul este aşezat la mijloc şi înălţat pe un fel de coturni. Printr-un mâner prelungit el susţine cu mâna stângă şi animă capul păpuşii, prevăzut cu diferite mecanisme pentru mişcarea ochilor, gurii, nasului, sprâncenelor. Cu mâna dreaptă el mişcă braţul drept articulat al păpuşii. Primul ajutor de mânuitor mişcă mâna stângă a păpuşii iar al doilea ajutor mişcă picioarele personajului. O asemenea manevră complexă cere o sincronizare perfectă şi în acelaşi timp plină de expresivitate. Odată cu respiraţia interpretului pare că respiră şi păpuşa. Animatorii păpuşilor apar cu chipul descoperit în reprezentaţiile de epocă sau mascaţi cu cagulă neagră în piesele de o factură mai modernă.

O piesă de jôruri apare ca o lungă povestire, presărată cu dialoguri. Povestirile declamate sunt întrerupte pe alocuri de scene lirice cântate de mai mulţi interpreţi acompaniaţi la Samisen. Un singur recitator interpretează tot textul. El este înlocuit cam la jumătate de oră, întrucât devine epuizat prin efortul fizic şi psihic. Aşezat pe o platformă îngustă (care prelungeşte scena) în dreapta, avansând spre sală, acompaniat de samisen, el anunţă subiectul, explică decorul, descrie personajele, apoi le pune să vorbească! Vocea lui se adaptează după personajul care vorbeşte. Mimând toate personajele care vorbesc, chipul recitatorului devine el însuşi un spectacol. „În acest timp pe scenă se mişcă o lume ca de vis, angrenată în diverse conflicte, sub un destin necruţător, încarnat de înalte siluete mascate, ce o domină şi o zdrobeşte."*

Animaţia în trei, sau stilul Bunraku este o modalitate de abordare a artei scenice păpuşăreşti, adesea folosită în reprezentaţiile europene, mai cu seamă în a doua jumătate a secolului XX. Teatrul negru (cutia neagră) sau aşa-numita modalitate de mânuire a păpuşilor pe masă, utilizate frecvent în reprezentaţiile cu păpuşi în teatru şi în televiziune, nu sunt altceva decât valorificări

---

* René Sieffert – **Marionete în Japonia în Les marionnettes**, Bordas, Paris, 1982

ale unor tehnici de mânuire preluate din teatrul de păpuşi japonez şi adaptate unor cerinţe ale spectacolului modern european, despre care vom vorbi în cele ce urmează.

# ÎNCEPUTURILE ŞI EVOLUŢIA SPECTACOLELOR DE PĂPUŞI ÎN ROMÂNIA

Originea teatrului de animaţie românesc este legată fără îndoială de originea măştilor, de originea artelor în genere, a artelor populare – la care făceam referire în cuprinsul primului capitol al lucrării. Nevoile de ordin spiritual şi material proprii modului de existenţă uman au determinat o multitudine de atitudini şi forme de manifestare comportamentală prin care omul s-a adaptat şi s-a integrat în dinamica universului, explicându-se pe sine în relaţia cu natura, în relaţia cu Dumnezeu.

Primele forme de gândire (gândirea mitică – gândirea magică, religioasă) au determinat fiinţa umană să-şi caute căi de cunoaştere, de învăţare, de comunicare, spre rezolvarea problemelor arzătoare ale existenţei. Instinctul de creaţie şi instinctul ludic s-au îngemănat chiar de la începuturi, ele formând împreună un punct de pornire al demersului creator în care omul s-a implicat cu toată fiinţa lui, întru făurirea istoriei de cultură şi civilizaţie. Artele au fost cele care au definit poate în cea mai mare măsură puterea omului de a se desprinde de treapta strict biologică a existenţei sale şi de a se raporta la aspiraţii înalte, de ordin spiritual, care să-i justifice sensul în univers.

Arta de animaţie, printre celelalte arte, şi-a impus un joc subtil, un mod rafinat al creatorului de a observa şi interpreta lumea, folosindu-se de un fel de „intermediari“ – obiectele cu

valoare de simbol – însufleţite – menite a investiga şi revela, prin sugestie, semnificaţiile adânci ale comportamentelor umane de tot felul. Animatorul, păpuşarul (marionetistul) poartă cu tâlc şi cu ironie – în faţa privitorilor – aceste miniaturi însufleţite sau făpturi supradimensionate cu intenţia de a revela o viziune artistică proprie asupra condiţiei umane. Expresia comică, satira, parodia, ironia, prin îmbinare cu spiritul naiv, sunt elemente ce caracterizează în cea mai mare măsură limbajul artei de animaţie.

În România, teatrul de păpuşi şi marionete, ca artă constituită, cu un program estetic definit, cu idei şi teme de creaţie proprii şi cu modalităţi specifice de expresie, s-a afirmat abia începând cu a doua jumătate a secolului al XX-lea, odată cu înfiinţarea unor teatre stabile subvenţionate de stat. Până atunci însă forme ale spectacolului păpuşăresc au existat în România în variante folclorice autohtone, sub influenţa teatrului de păpuşi european de factură religioasă şi laică (în Transilvania).

În anumite manifestări de folclor – după cum menţionează **Istoria teatrului în România** – era prezentă păpuşa plămădită din lut (folosită în străvechile ritualuri de secetă), păpuşa din foi de porumb sau cea din cârpă, cu aceeaşi funcţie magică din ritualurile de însămânţări, păpuşa gigant – *geamála* – cu caracter orăşenesc, importată din orient. La aceste tipuri de păpuşi adăugăm seria de măşti-costum folosite în carnavalurile sărbătoreşti de Crăciun şi Anul Nou despre care am mai vorbit. Este greu să negăm legătura dintre formele primitive ale exprimării păpuşăreşti din contextul ritualurilor magico-religioase şi creaţia teatrală de animaţie de mai târziu. Aceste legături au fost făcute de fiecare dată când s-a vorbit despre originile străvechi ale artei de animaţie, în diverse zone de civilizaţie şi cultură.

Forme ale spectacolului păpuşăresc au existat în România (în Transilvania şi nordul Bucovinei) încă din secolele XVI-XVII, datorate unor trupe ambulante de marionetişti venite din Polonia, Ucraina, sau datorate practicilor teatrale ale saşilor şi ale sârbilor de la noi. Lada cu păpuşi a pătruns în zone mari ale ţării oferind modelul unor reprezentaţii care aveau loc la biserică în timpul Crăciunului. Cu timpul însă, după cum se menţionează în **Istoria Teatrului în România** (vol. I, pag. 119), unele scene au luat

un caracter tot mai lumesc, cu accente de critică socială, cu accente protestatare. Partea superioară a lăzii era „cerul – raiul", iar partea inferioară „pământul – iadul". La mijlocul cutiei se afla o deschizătură, prin care păpuşile erau jucate pe sfori. Astfel, în partea de sus a lăzii se jucau scene cu caracter religios: *adorarea magilor*, *uciderea pruncilor de către Irod* etc. În partea de jos, scene cu caracter lumesc. Pe lângă acest gen de spectacole, în România, pe timpul domniilor fanariote, era cultivată farsa orientală Karagöz (teatru de umbre, teatru de păpuşi). În acelaşi prim volum al **Istoriei Teatrului în România** ne este relatat faptul că spectacolul Karagöz se întâlneşte în ţara noastră în tot cursul secolului al XIX-lea şi chiar la începutul secolului următor, când sunt semnalate asemenea reprezentaţii mai cu seamă în cafenelele din oraşele-porturi: Constanţa, Brăila, Galaţi. De asemenea, sunt semnalate turnee cu spectacole Karagöz pe la 1834 în oraşul Câmpulung (în cafeneaua oraşului), la Râmnic, pe drumul Argeşului. Din cele relatate se poate observa o foarte mare asemănare între acest gen de reprezentaţii şi spectacolele „Guignol", care aveau loc în aceeaşi perioadă în Franţa, la Lyon. Aceste extraordinare coincidenţe, asemănări, simultaneităţi, sincronisme în cadrul unor fenomene de artă în spaţii diferite şi aflate la mari depărtări fără a avea vreo legătură între ele, sunt fenomene de mare interes pentru cercetarea din domeniul artei. Întrucât cu acest fenomen ne-am mai întâlnit în decursul evoluţiei artei de animaţie (şi probabil exemple multe pot fi date şi în legătură cu alte domenii artistice: pictură, sculptură, muzică, literatură) încercăm să ne explicăm faptele. Suntem convinşi că mai întâi de toate avem de-a face cu un anume grad de receptivitate din partea creatorilor şi a publicului asupra unor procese de ordin social bine determinate istoric (relaţii ale oamenilor cu biserica, relaţii cu puterea, relaţii interetnice, relaţii de natură economică şi politică în genere). Dinamica acestor procese, modalităţile lor de manifestare fac parte din însăşi viaţa oamenilor; sunt legate de dramele şi bucuriile trăite într-un anume timp (dominat şi el de o aură caracteristică spirituală şi morală). Aşadar atât creatorii cât şi receptorii faptelor şi evenimentelor de artă trăiesc împreună frământările şi tensiunile proprii unui

timp, la mari distanţe geografice, având pretutindeni acelaşi potenţial de atitudini sensibile şi de reacţii în faţa fenomenelor vieţii. Cu foarte mici diferenţe, hamalii de la Lyon şi cei din Galaţi sau Constanţa, aveau la începutul secolului al XIX-lea acelaşi mod de viaţă şi se confruntau cu aceleaşi probleme de existenţă. Dacă lumea „într-o picătură" întruchipată prin jocul păpuşilor Guignol îi bucura şi elibera pe spectatorii din cafenelele şi tavernele din Lyon, se dovedeşte că aceeaşi lume transfigurată prin aceleaşi modalităţi de expresie şi-a găsit loc de manifestare şi comunicare şi la Brăila sau Galaţi prin eroii Teatrului Karagöz sau prin eroii de bâlci nu mai puţini celebri *Vasilache* şi *Mărioara*. De multe ori suntem tentaţi a rosti: „ Ce mică e lumea!"

## *Vasilache, autentic urmaş al lui Pulcinella, bun vecin cu Karagöz*

Am dezvoltat paranteza simultaneităţii, a sincronismelor faptelor de artă cu gândul la explicarea originii spectacolului păpuşăresc, popular în România, la începutul secolului al XIX-lea. Celebrul personaj Vasilache, împreună cu Măriuca (Mărioara) îşi face apariţia în Principatele Române, ca rudă autentică a lui Polichinelle şi Karagöz. Apariţia este mai târzie, mai încetinită, rămâne numai în sfera producţiunilor folclorice, dar se susţine prin aceleaşi motivaţii de ordin social-istoric şi cultural ca şi personajele teatrului de păpuşi european şi oriental.

Pentru prima oară în ţara noastră, scrieri despre desfăşurarea spectacolului de păpuşi autohton apar sub semnătura lui T.T. Burada (**Istoria teatrului în Moldova**), D.C. Olănescu (**Teatrul la români**), Şăineanu (**Jocul păpuşilor şi raporturile sale cu farsa Karagöz**), C. Dem Teodorescu ş.a. Aflăm astfel că „jocul lumesc al păpuşii", cu profilul satiric – cu funcţie socială protestatară şi caracter semirural, se încadrează în datinile sărbătorilor de iarnă, asociindu-se la drama religioasă.

Reprezentaţia jocului de păpuşi avea loc în casă unde, „...înainte de a începe, păpuşarul se adresa asistenţei cu întrebarea: «Cu perdea sau fără? Pe uliţă sau pe huidiţă?». Apoi punea lada pe două scaune, se aşeza la pământ îndărătul ei şi privind înăuntru printr-o crăpătură, juca păpuşile pe mica scenă"* T.T. Burada vorbeşte despre o cutie mare de scânduri numită lada păpuşilor sau hârzob, având de la 80 până la 90 cm lungime, până la 50 cm lăţime şi aproape 50 cm înălţime. Acea ladă e îmbrăcată pe dinafară, cât şi pe dinăuntru cu hârtie colorată. Interiorul ei pe jos e îmbrăcat cu piele de iepure. Partea din faţă a lăzii are două geamuri mari de sticlă, între geamuri se află o deschizătură pe unde păpuşile vorbesc către spectatori. Dinăuntrul lăzii ard două lumânări. De la baza lăzii spânzură o perdea colorată".** Spectacolul se bazează pe un text ce prezintă 17 personaje şi este o însăilare de scene care nu urmăresc o intrigă (întocmai erau mimusurile greco-latine), nu dezvoltă o acţiune şi nu au un conflict, ci se succed în mod întâmplător, în ordinea în care se perindă de pildă numerele într-un spectacol de revistă. Petrecerile nepermise ale lui Vasilache cu Ilenuţa şi fata ciubăroaiei; scandalul cu bătaie iscat de Gaciţa, nevasta lui Vasilache, care ca şi Karagöz se dă în vânt după femei (bătaia cu efect comic, simplu, imediat, aminteşte de bastonadele şi încăierările în care Pulcinella, ca şi Polichinelle, excelau) sunt urmate de decapitarea turcului Hassan de către cazac (ecou al războaielor ruso-turce), de îngroparea turcului de către dascăl. În final, îşi face apariţia un şoarece care, acompaniat de lăutari, cântă cu multă naivitate. Dar vine mâţa şi-l mănâncă. Peste toate peripeţiile, un marş impunător îl aduce la vedere pe împăratul Napoleon. Tâlcurile acestor episoade – aparent naive – leagă şi dezleagă multe iţe din ţesătura vremii, accentele satirice ale reprezentaţiilor cu Vasilache şi Mărioara nefiind pe placul autorităţilor. „Jocul păpuşilor a fost oprit în Iaşi timp de mai mulţi ani, până în luna decembrie 1879. După stăruinţa lui Ioan Hangan, vestit păpuşar, cât şi a povestitorului Ion Creangă,

* T.T. Burada – **Istoria teatrului în Moldova**, vol. I, pag. 121
** T.T. Burada – **Istoria teatrului în Moldova**, vol. I, pag. 35

primăria a încuviinţat din nou jocul păpuşilor. Mai târziu s-a oprit iarăşi acest joc... în iarna anului 1897, după stăruinţa mea, s-a învoit jocul lor, după cum s-a pomenit din timpurile vechi".*

Construcţia păpuşilor pentru acest gen de spectacole (de Vicleim sau de iarmaroc) era făcută într-o manieră rudimentară. Cioplite din lemn şi îmbrăcate cu petice, păpuşile concentrau în trăsături exagerate caricatural o mască de un comic grotesc. Trăsăturile îngroşate, culorile mai vii veneau în sprijinul perceperii lor de la distanţă de către public. Îmbrăcămintea improvizată din petice colorate sugerează calitatea socială a fiecărui personaj. Cercetătorii folclorişti susţin ideea că vicleimul din Muntenia – cuprinzând şi jocul de păpuşi – prezintă o mai mare varietate de tipuri, un umor mai incisiv, mai îndrăzneţ. Vocabularul este mai bogat şi caracterizat printr-o varietate de particularităţi lingvistice care oferă un element comic mai suculent. Asemenea calităţi l-au determinat pe B.P. Hasdeu să considere că Vicleimul este „forma primordială a teatrului, în care păpuşile reprezintă într-un mod grosier, foarte apropiat de maniera lui Aristofan, drama şi mai ales comedia vieţii umane".**

Primele lucrări dramatice româneşti scrise în prima decadă a secolului al XIX-lea – „Comedia hanului Constantin Canta", „Giudecata femeilor" şi altele ai căror autori erau Costache Conachi, Neculae Dimache, Dimitrache Beldiman, Iordache Golescu ş.a. se jucau la „păpuşării" – singura modalitate de spectacol abordată în România în acest timp.

Apropierea lui Alecsandri, Creangă, Eminescu şi Caragiale de lumea teatrului de păpuşi – în forma lui populară – practicată la noi dar şi în ţările din întreaga Europă, în spaţiul cărora s-au deplasat şi au studiat scriitorii noştri, este o dovadă de preţuire a acestei arte din partea marilor autori de literatură, o dovadă a interesului lor pentru a face cunoscute în public particularităţile şi farmecul acestei modalităţi de exprimare omenească prin mijlocirea unor naive figurine animate.

---

* T.T. Burada – **Istoria teatrului în Moldova**, vol. I, pag. 45-46

** I.C. Fundescu – **Basme, ovaţii, păcălituri şi ghicitori**, cu o introducere despre literatura populară de B.P. Hasdeu, Bucureşti, 1870, pag. 11

Vasile Alecsandri apelează direct la limbajul păpuşăresc scriindu-şi cânticelul comic „Ion Păpuşăriul“ şi aducând „păpuşăriile“ în piesa „Iaşii în carnaval“. După opiniile noastre, întreaga sa viziune asupra creionării personajelor şi acţiunilor din **Chiriţele** sale, din **Cânticelele comice**, precum şi din basmul **Sânziana şi Pepelea** se datorează unei influenţe certe exercitate asupra autorului de către mediul păpuşăresc. Liniile groase, accentele apăsat caricaturale întâlnite în materia de construcţie a eroilor tuturor paginilor sale de comedie, „măştile“ sub care evoluează toate personajele din teatrul lui Alecsandri, dovedesc marea potrivire a personalităţii autorului (veselia, simţul umorului, vioiciunea, simpatia şi dragostea pentru folclor) cu modul de exprimare propriu teatrului de păpuşi.

Unul dintre cei mai pasionaţi cercetători români în domeniul istoriei teatrului de păpuşi, Letiţia Gâtză, dezvoltă pe larg în studiul său **Teatrul de păpuşi românesc** şi ideea contactului marelui nostru poet Mihai Eminescu cu teatrul de păpuşi. Transpoziţia ironică a realităţii în lumea specifică păpuşarilor, tehnica de realizare a parodiei cu mijloacele proprii genului, l-au incitat, se presupune, pe Mihai Eminescu în a începe să lucreze la **Infamia, cruzimea şi desperarea** sau **Peştera neagră şi cătuile proaste** sau **Elvira în desperarea amorului**. Avem în faţă proiectul unei satire politice dar neterminate, descoperită în manuscris de către academicianul Perpessicius, scriere destinată anume teatrului de păpuşi – „Un rege prost şi beţiv, înconjurat de miniştri iresponsabili, metamorfozaţi în dobitoace şi înfruntat cu falsă naivitate de bunul simţ al omului din popor, e mai greu să fi fost conceput pentru o piesă dedicată scenei cu actori vii. La scara miniaturală a teatrului de păpuşi gravitatea subiectului se circumscrie automat dimensiunilor reduse, atmosferei fantastice, în care evoluează păpuşa. Prezentarea scenică a unui pamflet la adresa regalităţii ar fi fost o imposibilitate; sub apariţia nevinovată a jocului de păpuşi însă, ţinta era mai uşor de atins şi Eminescu pare să fi apreciat această calitate a genului, ca un bun cunoscător al folclorului

nostru şi, în acelaşi timp ca un reprezentant strălucit al satirei româneşti".*

Paul Zarifopol, cunoscut critic literar român care-şi desfăşoară activitatea în primele decade ale secolului al XX-lea afirmă că I.L. Caragiale stăpânea perfect „tehnica vechilor paiaţerii" şi că dramaturgul făcea adesea „elogiul vicleimului şi teatrului lui Vasilache". Paul Zarifopol observa în profunzime faptul că „potrivit predilecţiilor sale pentru vechi metode dramatice ori narative, Caragiale a dat adesea figurilor lui mecanism de marionete, dar excepţionala lui capacitate de observare le-a făcut să fie păpuşi de caracter, dotate, printr-o strictă îngrijire artistică, cu o minunată putere de exactă evocare"** Dorind o demonstraţie concretă a celor afirmate de critic, Ion Constantinescu dezvoltă pe larg subiectul în cartea sa **Caragiale şi începuturile teatrului european modern**. El afirmă că cele mai reprezentative figuri comice caragialeene confirmă influenţa stilului păpuşăriei asupra artei comice a lui I.L. Caragiale: Dumitrache şi Leonida, Farfuridi şi Dandanache, Caţavencu şi Pristanda, Crăcănel şi Catindatul (gesturile şi limbajul acestora sunt păpuşăreşti, caricaturale). Leonida face impresia unei maşini greşit „programate"; de aici confuziile aberante şi absurditatea faptelor şi afirmaţiilor sale, comentează Ion Constantinescu. Dandanache este şi el o „păpuşă mecanică" dereglată; repetă gestul cu clopoţeii şi repovesteşte, atunci când nu trebuie, întâmplarea cu scrisoarea. În domeniul limbajului, automatismul de paiaţerie al personajelor este la fel de evident şi, ca structură, asemănător cu acela al jocului păpuşăresc popular la care face referire **Istoria teatrului în România**: „un element comic important, un mecanism principal în acţiunea de stârnire a râsului îl oferă vocabularul. O limbă pestriţă în care idiotismele, neologismele particularităţile dialectale abundă, colorează, caracterizează personajele... Introducerea neologismelor, alternanţa dintre o sonoritate exotică

---

* Letiţia Gâtză – **Teatrul de păpuşi românesc**, Casa centrală a creaţiei populare, Bucureşti, 1963

** Ion Constantinescu – **Caragiale şi începuturile teatrului european modern**, Editura Minerva, Bucureşti, 1974, pag. 97

şi cea autohtonă ca şi stâlcirea cuvintelor produc, desigur, un efect comic, care nu este numai de limbaj". Şi mecanisme ca: repetarea aceloraşi fraze (în cazul lui Dumitrache, Venturiano, Pristanda, Trahanache, Efimiţa ş.a.), deformarea cuvintelor şi a sensurilor acestora, instaurarea, în unele momente, a noncomunicării ilustrează aceeaşi tehnică a păpuşăriei. Multe dintre personajele lui Caragiale, menţionează Ioan Constantinescu, sunt, aşa cum autorul însuşi spunea despre Cetăţeanul Turmentat şi despre Zoe, „creaturi greşite, rătăcite...". Ele nu pot reacţiona cu adevărat, ele sunt „jucate" din exterior, ca marionetele, pentru că ele sunt nişte marionete. Această evoluţie a personajelor comediei, în fond dramatică (şi fundamental deosebită de aceea a personajelor lui Sardou sau Labiche), este cu atât mai semnificativă, cu cât ele sunt produsul unei epoci în care omul devenea mereu mai dependent de forţe sociale ostile. Profetice sunt cuvintele lui Danton, personajul lui Büchner: *Păpuşi suntem, jucate de puteri necunoscute... numai mâinile nu se văd, ca în poveşti.**

„Marionetele" lui Caragiale trăiesc o dramă (chiar dacă nu o trăiesc la nivelul conştientului), o dramă a înstrăinării de propria lor natură, o dramă – mai spune Ioan Constantinescu – a incapacităţii de a acţiona prin ele însele; ele se află într-un spaţiu închis, fără ieşire – condiţie pe care Eugen Ionesco o defineşte astfel: „Comicul este mai dezasperant decât tragicul, comicul nu oferă nici o ieşire" (**Notes et contre-notes**).

În viziunea aceluiaşi comentator (Ioan Constantinescu), Caragiale a văzut, se pare, în teatrul de marionete şi posibilitatea teatrului ca artă totală, la care colaborează toate celelalte arte şi este citat aici Charles Magnin cu o frază celebră: „Marionetele au primit de la sculptură forma, de la pictură – culoarea, de la mecanică – mişcarea, de la poezie – cuvântul, de la muzică şi coregrafie – graţia şi măsura paşilor şi a gesturilor, în sfârşit, de la improvizaţie – cele mai preţioase privilegii: libertatea de a spune totul". Este foarte interesantă impresia pe care cercetătorul şi profesorul de literatură comparată o are asupra lui

---

* Ioan Constantinescu – **Caragiale şi începuturile teatrului european modern**, pag. 82

Caragiale ca dramaturg. Autorul **Scrisorii pierdute** este văzut ca un „Burattino" – ca un *păpuşar* care-şi animă personajele. Astfel, Dumitrache şi Rică Venturiano, Farfuridi şi Dandanache, Pristanda şi Cetăţeanul Turmentat, Catindatul şi Crăcănel, în ciuda comicului gros şi al excesului caricatural, în ciuda incapacităţii lor intelectuale sau chiar, în cazul unora, biologice, au o graţie şi o supleţe, o uşurinţă a mişcării ce frizează „imponderabilitatea" şi care, chiar dacă nu se explică numai astfel, ţine şi de caracterul lor de „marionete".

## TEATRUL DE ANIMAŢIE ÎNTRE TRADIŢIE ŞI MODERNITATE

Peste tot în lume, unde păpuşile şi marionetele au o istorie de veche tradiţie, fie că ne referim la ţările orientului şi orientului îndepărtat, fie că ne referim la ţările Europei, ori la lumea Americii şi Africii, nevoia unor noi forme de contact a oamenilor cu această artă, nevoia valorificării ei la nivelul condiţiilor vieţii moderne, la nivelul percepţiei fenomenologiei artei teatrale în genere, începând cu sfârşitul secolului al XIX-lea, se face tot mai mult simţită, dorită, în rândurile creatorilor dar şi în rândurile publicului. Se simte astfel nevoia regândirii şi rediscutării conceptelor estetice legate de arta animaţiei, într-o perioadă în care formele ei tradiţionale se deschid către experimente, către acte de înnoire. De fapt, ne aflăm în perioada marilor prefaceri istorice şi sociale, când omul, prin firea lucrurilor, se simte obligat a răspunde unor noi probleme legate de existenţă, de relaţiile lui cu lumea etc.

Precum se ştie, revoluţiile burghezo-democratice au schimbat din temelii societatea europeană a secolului al XIX-lea. Întreaga stare de spirit a Europei a fost dominată în acel timp de romantism, de vii idealuri. Speranţa maselor largi populare şi mai ales speranţa păturilor de mijloc într-o viaţă mai prosperă, mai angajată în treburile comunitare, în influenţarea deciziilor politice, era evidentă. Noua gândire şi filosofie oferea prin reprezentanţi ca: Fichte, Schelling, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche, un câmp larg de meditaţie, un imbold spre reacţii şi atitudini active şi libere în faţa problemelor vieţii. De asemenea, cuceririle ştiinţei şi tehnicii aduc oamenilor importante câştiguri în planul civilizaţiei şi bunurilor culturale (cunoaştere, comunicare, învăţământ, sănătate, confort, urbanism, călătorii etc.). Artele înfloresc: în domeniul literaturii (Novalis, Hoffman, Byron, Scheley, Scott, Lamartine, Hugo, Vigny, Musset, Leopardi, Puşkin, Lermontov, Mitzckievic, Eminescu), muzicii (Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schuman, Brahms, Chopin, Ceaikovski, Verdi, Berlioz, Paganini, List ş.a.), picturii, cu feluritele ei accente moderniste (Géricault, Delacroix, Gros, David d'Angers, Monet, Degas, Renoir, P. Gauguin, Cezanne, Toulouse Lautrec, Van Gogh), sculpturii (Rodin, M. Rosso).

Lumea teatrului acumulează şi ea valori extraordinare în prima jumătate de veac, prin spiritul romantic, iar în a doua jumătate afirmă cu vigoare nota realismului în dramaturgie (Scribe, Sardou, Labiche, Dumas-fiul, Griboedov, Gogol, Tolstoi, Cehov, Ibsen, I.L. Caragiale), precum şi manifestările naturalismului (Hauptmann, Maupassant, Strindberg şi Wedekind). Unii comentatori spun însă că teatrul acelui timp era greoi, prea serios şi lipsit cu totul de naivitate (teatrul lui Caragiale nu este atins de această caracterizare). Artei de animaţie i s-ar fi putut da atunci o misiune prea grea pentru a acoperi numai ea, cu puterile ei (deşi avea destule în această privinţă) lacunele ludice ale teatrului dramatic şi ale artei în genere. Dar, spre sfârşitul secolului, marile nemulţumiri din lumea teatrului vin din partea creatorilor de spectacole şi totodată din partea publicului şi ating toate problemele fundamentale ale „artei artelor". Societatea întreagă descoperă în această perioadă, cu dezamăgire, o realitate a vieţii care infirmă

credințele idealiste și utopice ale spiritului romantic. „Publicul de teatru respinge retorismul emfatic, excesul de lirism, preferința pentru istorie, în genere extravaganțele teatrului romantic."*

Dezvoltând pe larg condițiile care determină evoluția artei teatrale la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX, Ovidiu Drimba acordă o mare atenție în analizele sale din **Istoria teatrului universal**, capacității publicului și a realizatorilor de spectacole de a percepe dominantele realismului dar și ale altor tendințe relevate în actul scenic aflat sub zodia înnoirilor. Publicul, subliniază autorul, este captivat, un timp, de viziunea realistă a pieselor. Îi atrag atenția subiectele luate din viață, eroii de pe scenă care vorbesc și se comportă ca în viață. Spectatorii descoperă în textele dramatice cauzele profunde ce determină caracterul oamenilor sau al fenomenelor vieții și adoptă odată cu autorul o atitudine critică de blamare a tarelor din sânul societății în care trăiește. Dar tocmai acest exces de realism, de astă dată, tocmai această contopire totală a acțiunii de pe scenă cu o viață prea reală, înecată tot mai mult în banalitate, inexistența din planul dramaturgiei a unor intenții de evadare din angrenajul automatismelor traiului cotidian, îi determină pe marii regizori de teatru și pe mulți dintre teoreticieni să-și exprime nemulțumirea lor totală asupra dominației textului în arta spectacolului, asupra exagerării laturii realiste în actul de creație scenică, asupra exagerării componentei verbale în cadrul unei reprezentații etc. Avem de-a face astfel cu un adevărat act de contestare a modalităților teatrale utilizate spre sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX. Regizori și dramaturgi precum Craig, Meyerhold, Tairov, Artaud, Alfred Jarry, I.L. Caragiale, ș.a. au adus în discuție – în cadrul unor dezbateri polemice – ideea reteatralizării teatrului, problema autonomiei artei spectacolului, aspectele legate de rolul regiei în reprezentația teatrală, rolul și locul textului dramatic, rolul interpretării actoricești etc. În contextul acestor dezbateri a fost remarcată în primul rând necesitatea „întoarcerii" la formele

---

* Ovidiu Drimba – **Istoria teatrului universal**, Editura Saeculum I.O., București, 2000, pag. 171

„pure“ ale teatrului. Se redescoperea pantomima, puterea măştii, a gestului, a mişcării, a intrigii. „Arta teatrului nu este nici jocul actorilor, nici piesa, nici regia, nici dansul; ea este formată din elementele care le compun: din gest, care este sufletul jocului; din cuvinte, care sunt corpul piesei; din linii şi culori, care sunt însăşi existenţa decorului; din ritm, care este esenţa dansului. Arta teatrului este născută din gest, mişcare, dans“ (G. Craig). În studiul său deosebit de important intitulat **În căutarea spectacolului teatral**, George Banu comentează cu multă pricepere opiniile susţinute de Craig, Meyerhold, Tairov, Stanislavski, Artaud, Brecht, Ionesco şi alţii privitoare la procesul de reteatralizare a teatrului. El aduce în prim plan câteva idei de maximă importanţă în jurul cărora oamenii de teatru amintiţi au creat o adevărată platformă teoretică, pentru începutul secolului XX, care a influenţat în mare măsură experimentul scenic al timpului. George Banu afirmă astfel că cea dintâi idee care trebuie avută în vedere în analizele noastre este cea care contestă dominaţia literaturii asupra spectacolului. Această dominaţie este o sursă a devierii teatrului de la esenţa sa. Stăpânit de cuvânt, spectacolul se aserveşte unui mijloc de comunicare străin. G. Craig a proclamat cel dintâi, autoritar, drepturile imaginii în teatru, văzul devenind simţul solicitat cu precădere, şi, evident, în defavoarea auzului. Spectacolul nu-şi poate impune caracterul de artă decât prin recunoaşterea vizualităţii ca regim esenţial. Tot Craig promova şi ideea independenţei şi autonomiei teatrului, într-o poziţie opusă, convingerilor lui Meyerhold privitoare la relaţia teatru – literatură: „…eu pretind că teatrul jucat trebuie totdeauna să treacă înaintea teatrului scris, că repertoriul nu este decât consecinţa naturală a unui bun, a unui frumos teatru. Eu cred că aici se află adevărul şi că el nu trebuie desfigurat… rolul regizorului este de a interpreta fidel *sensurile textului* dramatic.“ Această din urmă opinie a provocat o reacţie violentă din partea lui Tairov: „Nu, scopul teatrului este unul important şi autonom: folosind opera dramaturgului, conform propriilor sale intenţii scenice, regizorul şi echipa lui trebuie să creeze o nouă şi originală operă de artă.“ Dar despre această „metamorfoză“ a textului dramatic în forme scenice materiale vorbeşte şi Nietzsche în

**Originea tragediei**: „încântarea metamorfozei este condiția prealabilă a oricărei arte dramatice."

Antonin Artaud remarca de asemenea ideea că oamenii scenei trebuie să caute în domeniul gândirii și al inteligenței atitudini pe care cuvintele sunt incapabile să le surprindă și pe care gesturile și tot ceea ce provine din limbajul în spațiu le atinge cu mai multă precizie decât ele. Eugen Ionesco subliniază și el același gând: „Totul este permis în teatru. A încarna personaje, dar, de asemenea, a materializa angoase, prezențe interioare. Este deci nu numai permis, dar recomandat a face să joace accesoriile, a face să trăiască obiectele, a anima decorurile, a concretiza simbolurile. *Cuvântul* este continuat prin gest, joc, pantomimă, care, în momentul când cuvântul devine insuficient, i se substituie elemente scenice materiale putând să-l amplifice."

Angajat printre primii practicieni și teoreticieni de teatru ai lumii europene în lansarea tezei că „Teatrul nu este literatură", I.L. Caragiale demonstrează prin propria-i operă valabilitatea și trăinicia conceptului său. Regretatul profesor și cercetător ieșean în domeniul literaturii comparate și teatrologiei, Ioan Constantinescu ne lasă prin cartea sa **Caragiale și începuturile teatrului european modern** poate cele mai importante pagini despre marele dramaturg român ca ființă implicată în susținerea și descifrarea temelor majore ale actului de creație în arta teatrului. „Se poate vorbi, în teatrul lui Caragiale, despre o fugă de cuvânt" – ne atenționează Ioan Constantinescu. Ca om de teatru, autorul **Scrisorii pierdute**, știa, afirmând-o de mai multe ori, că limbajul vorbit schematizează adesea substanța dramatică, iar în teatru, ca și în lume, vorbele constituiesc numai o parte a existenței. În opera dramatică a lui Caragiale cuvântul nu mai suplinește și nu mai sugerează celelalte elemente ale dramei, cum se întâmplă încă în scrierile multor contemporani ai săi (Ibsen, Cehov, Maeterlinck ș.a.). Dimpotrivă, cuvântul este limitat, uneori sugerat sau suplinit de mimică, pantomimă, gest, de costumul comic sau de decor, de cuvântul „denaturat", de clișeul lingvistic, de ceea ce a mai rămas din cuvânt în acel proces de uzură a limbii pe care-l surprinde dramaturgul. Din acest punct de vedere, menționează Ioan Constantinescu, I.L. Caragiale

reprezintă un moment de ruptură cu tradiţia comediei verbale. „Opinia sa despre autonomia teatrului faţă de literatură devine mai limpede în scenele unde cuvântul are un rol secundar, ca de pildă în scena a doua din **Conul Leonida faţă cu reacţiunea**: totul este «dansul» spaimei bătrânilor, teama lor absurdă, materializată ca un alt personaj. În general, în teatrul lui Caragiale, cuvântul încetează să mai fie frumos, nu mai este cuvântul «beletristic», dimpotrivă, el este adesea caricaturizat, diform, «explodat». Cuvântul a devenit *cuvânt teatral*."* Nemulţumit de cuvânt, dramaturgul vrea adesea «să scape» de el sau să-l transforme. Toate acestea, subliniază Ioan Constantinescu, înseamnă a încerca schimbarea destinaţiei cuvântului în teatru. După Caragiale, ordinea elementelor componente ale teatrului ar fi: mişcarea, mimica, pantomima, strigătul, gestul, plastica şi apoi cuvântul. În felul acesta marele dramaturg nu indică o prioritate absolută, o stare de «avant-scenă» a cuvântului, dimpotrivă. Toate aceste idei au contribuit la afirmarea unui adevăr absolut, acela că teatrul poate deveni şi este o artă autonomă atunci când el iese de sub tutela, de sub dominaţia textului literar, iar cuvântul teatral este rezultatul unei metamorfoze. Pentru a întregi pledoaria în favoarea limbajului autonom al teatrului revenim la câteva sublinieri din studiile lui George Banu. Alăturându-se tendinţelor transformatoare, înnoitoare, promovate de personalităţile lumii teatrale de la sfârşitul secolului XIX şi din prima jumătate a secolului al XX-lea, autorul afirmă că „Modalitatea de restabilire a teatralităţii imaginii se face printr-o mişcare generală de revenire la surse, din convingerea că, prin istorie, spectacolul a suportat un permanent proces de deviere de la esenţa originară ce trebuie redescoperită. Vina aparţine literaturii, care, subordonându-şi spectacolul, l-a denaturalizat."** George Banu aminteşte de asemenea, un lucru esenţial. Artiştilor şi esteticienilor teatrului, spectacolul popular şi cel oriental le

---

* Ioan Constantinescu – **Caragiale şi începuturile teatrului european modern**, Editura Minerva, Bucureşti, 1974, pag. 59-65
** Mihaela Tonitza şi George Banu – **Arta teatrului**, Editura Enciclopedică, 1975

apar ca simboluri ale *teatralității*, pentru că ele plasează actorul în centrul actului teatral, iar imaginea are ca suport manifestările corpului său în condițiile unei convenționalități specifice. Combinația de tehnici ale teatrului de bâlci, ale circului, ale teatrului indian sau japonez, înțelese ca formulări ale unui limbaj teatral pur, devine principala soluție adoptată.

G. Craig, în contextul tezelor sale referitoare la înnoirea mijloacelor de expresie scenică, a lansat și tema Actorului văzut ca o *supramarionetă*. Din punctul lui de vedere jocul actorului nu poate fi considerat artă întrucât el nu poate fi constrâns unui plan ordonat. Întreaga natură a omului tinde către independență. Actorul este om și ca atare ființa lui, persoana lui, nu poate fi întrebuințată ca „materie“ teatrală. După Craig, actorul urma să dispară iar în locul lui urma a se face cunoscut un personaj fără viață, care urma să poarte numele de „supramarionetă“. „Aceasta nu va rivaliza cu viața, ci va trece dincolo de ea; ea nu va înfățișa corpul în carne și oase, ci corpul în stare de extaz.“ Viziunea lui Craig nu s-a materializat propriu-zis în actul de creație scenică, dar ideea supramarionetei a străpuns urzeala țesăturilor învechite ale artei teatrale. Experimentele teatrale ale secolului XX au demonstrat cu prisosință acest lucru. Modalitățile de lucru cu actorii ale lui Grotovski, Brook, Schaina, Michael Meschke, Peter Schumann, Philippe Genty, Cătălina Buzoianu, Silviu Purcărete ș.a. au preluat multe elemente sugerate de metafora supramarionetei.

Contactul viu cu publicul în spectacolul teatral la care am fost martori decenii întregi din veacul trecut confirmă, însă, după cum spune George Banu, imperioasa nevoie de a-l întâlni pe scenă pe actorul în carne și oase, care și-a cultivat cu ardoare și cu finețe mijloacele lui specifice de exprimare artistică, în ideea încrederii totale în componenta *senzorialității*. „Pentru a se afla ce e teatrul, trebuia să se știe ce nu e teatru. La capătul acestui examen s-a descoperit în prezența fizică elementul particular față de cinematograf: doar la teatru publicul se află în contact cu trupul viu, în mișcare, cu circulația sangvină care este vehicolul său secret. Și astfel, s-a ajuns la concluzia că actorul, existând ca ființă în fața publicului, este cel care poate

justifica teatrul." Odată revelată, această prezenţă va conduce la echivalarea senzorialităţii cu specificul teatral, adaugă George Banu. Concentrarea teatrului asupra organismului viu are, deci, valoare de acord cu sensibilitatea epocii şi de necesară delimitare a domeniului, pentru ca apoi să capete sens de recuperare a umanului.

Precum am mai văzut, istoricii de teatru spun că marionetele, de-a lungul istoriei, merg tot timpul alături de teatrul de dramă. Ne gândim că şi multe dintre problemele uneia sau a alteia dintre formele de spectacol se întrepătrund, se întâlnesc, iar pe alocuri sunt chiar identice în ciuda particularităţilor de limbaj diferite. Şi dacă ne-am propus să cercetăm şi să descoperim tendinţele de înnoire şi îmbogăţire a mijloacelor de expresie a artei de animaţie, în plină epocă modernă, înseamnă că vom căuta să dezvoltăm un şir de idei aducând în atenţie şi o serie de detalii legate de: *Componentele artei spectacolului de animaţie*, *Repertoriul teatrului de marionete*, *Diversitatea tipurilor de păpuşi legată de contextul repertorial*, *Relaţia teatrului de păpuşi cu publicul*. Dar despre toate acestea vom vorbi mai pe larg într-un capitol următor.

## SECOLUL AL XX-LEA ŞI MARIONETELE

Veacul de care tocmai ne-am despărţit, veacul care a dus în spate una dintre cele mai frământate istorii, a lăsat moştenire generaţiilor care vin nepreţuite valori de civilizaţie şi cultură, rod al unor imense eforturi şi sacrificii făcute de întreaga umanitate pentru ca viaţa să aibă un sens, pentru ca rosturile existenţei să rămână, pe mai departe, strâns legate de raţiune, de bunăstare, şi de frumos. Încercările prin care a trecut omenirea pe parcursul

secolului al XX-lea sunt foarte greu de dimensionat. Memoria colectivă şi cea individuală mai păstrează încă urme ale unor imagini terifiante din timpurile celor două războaie mondiale, din episoadele conflictelor zonale de o neasemuită violenţă şi cruzime. În vremurile de azi, oamenii şi popoarele fac eforturi uriaşe pentru a-şi clădi stabilitatea, echilibrul, încrederea în viitor. Dar binele rămâne, totuşi, posibil. Şi astfel, încercăm prin observaţii retrospective determinate de cunoştinţele, informaţiile şi experienţele noastre, să aducem în discuţie câteva trăsături definitorii ale fenomenului cultural din ultimul veac al celui de-al doilea mileniu, în spiritul căruia s-au afirmat toate artele şi deci şi cea care ne interesează pe noi în primul rând, arta animaţiei.

În lucrarea sa **Istoria marionetelor în Europa** (1862), Charles Magnin observa că „păpuşile nu au nici existenţă nici punct de sprijin reale decât la cele două extremităţi ale ierarhiei sociale: poporul şi aristocraţia". Într-adevăr, după cum am urmărit evoluţia artei de animaţie de-a lungul timpului; lucrurile aşa s-au prezentat, în mare. Numai că, începând din secolul al XIX-lea, marea societate burgheză, păturile largi populare care-şi construiesc stilul de viaţă în contextul lumii capitaliste, sub seducţia industrializării, a performanţelor tehnice şi ştiinţifice, îşi modifică substanţial raporturile lor cu artele, cu tradiţiile culturale. Pe de altă parte, artele înseşi au simţit nevoia de o primenire a mijloacelor de expresie, a formelor de manifestare. În întregul spaţiu de existenţă al artelor, în relaţiile artelor cu publicul, se simţea tot mai aproape timpul unor mari înnoiri. Păpuşile şi marionetele, univers al confluenţelor şi îmbinării a mai multor forme de artă, aveau nevoie de animatori sensibili la spiritul nou al timpului. Până când acest fenomen a fost capabil să se înfiripe, trupe de păpuşari ale unor mari familii erau cele care colindau ţările Europei, prezentând unui public de toate vârstele o învechită reţea de spectacole. Gaston Baty, istoriograf atent al acestor mari familii de păpuşari de bâlci, relatează aspecte legate de modul lor de viaţă. După multe revoluţii şi mari evenimente ale istoriei, spune el, câţiva mânuitori şi-au adunat actorii de lemn, şi au încărcat lucruşoarele într-o căruţă

cu coviltir rotund şi s-au pornit pe drumuri să-şi caute norocul şi averea. Într-o bună zi, rulota a înlocuit căruţa şi un cort a luat locul sălii de mese din hanuri. Actorii de bâlci erau gata să ofere provinciei teatrul pe care aceasta îl mai cerea. Şi aflăm că după 30-40 de ani de activitate, unele dintre aceste trupe au devenit foarte prospere. În perioadele lor faste ele îşi instalau caravanele luxoase pentru câteva săptămâni în fiecare mic şi mare oraş. Publicul era adunat de afişe scrise cu mâna, anunţuri făcute de toboşarul oraşului. Se juca zilnic, iar duminica se dădeau patru spectacole. Reprezentaţiile se compuneau dintr-o piesă mare (melodramă sau feerie) şi dintr-un vodevil improvizat. Uneori erau şi numere de virtuozitate: **Mère Gigogne**, **Cazacul care fumează**, **Omul de cauciuc**, **Dansatoarea** etc. Un muzicant (violonist, acordionist sau chiar pianist) acompania trupa, care număra – în afară de maşinişti şi casieră – trei până la şase marionetişti. Toţi cunoşteau perfect întregul repertoriu. Ştiinţa adaptării vocii în funcţie de personaj era tot atât de importantă ca şi arta mânuirii. Se juca pe o scenă ce putea să ajungă până la 4m lăţime şi 5m adâncime, dar a cărei deschidere era totdeauna foarte mică. La 2m de rampă era un pod, o punte, ridicată la un metru şi ceva de sol, unde păpuşarii, în genunchi, cu mâinile la nivelul frizei, mişcau păpuşi cu tija de 50-80 de cm înălţime. Fiecare păpuşă avea o întrebuinţare anume, purta perucă şi era machiată ca actorii umani. Mai târziu, acest tip de păpuşi au fost înlocuite cu marionete cu sfori, din ce în ce mai perfecţionate şi s-au înmulţit numerele de virtuozitate. Actorii de bâlci cultivau asemănarea păpuşilor cu actorii vii din cauza dezinteresului publicului pentru micile personaje din lemn. Câteva decenii mai târziu publicul a întors spatele şi actorilor în carne şi oase.

Începutul secolului al XX-lea a fost perioada în care jocul păpuşilor şi marionetelor s-a limitat mai mult la publicul format din copii, concesiile făcute infantilismului aducând arta animaţiei într-o lungă perioadă de criză. După unii comentatori, criza a luat sfârşit atunci când *meşterii* (*artizanii*) au lăsat în teatru locul artiştilor şi când aceştia au avut disponibilitatea de a valorifica – prin noi modalităţi de expresie scenică – vechea şi valoroasa tradiţie păpuşărească.

Interesul pe care au început să-l manifeste marile personalităţi ale vieţii culturale şi artistice pentru arta animaţiei în perioada la care ne referim (scriitori, regizori, plasticieni, muzicieni, actori); contactul marionetelor cu importantele curente artistice şi culturale, cu marile şcoli de avangardă au determinat schimbări importante în conceptele artei de animaţie, influenţa acestora asupra creatorilor din domeniul teatrului de păpuşi şi marionete fiind hotărâtoare. De la Alfred Jarry şi Gordon Craig, până la Dario Fo şi Peter Schumann, alte multe nume importante dintre care amintim câteva: Meyerhold, Tairov, Artaud, Cocteau, Lorca, Ghelderode, Stravinski, Claude Debussy, Paul Kle, Gaston Baty, Antoine Vitez, Jacques Chesnais, Obraztov, Philippe Genty ş.a. s-au implicat, prin creaţie, în lumea plină de transformări a artei animaţiei.

Cea mai susţinută preocupare a artiştilor păpuşari precum şi a celor care patronau într-un fel sau altul penetrarea tot mai evidentă a artei de animaţie în viaţa socială (mai ales datorită publicului preponderent format din copii, membrii de familie şi educatori) era aceea a înfiinţării unor trupe stabile a căror muncă de atelier să se poată desfăşura la un nivel ridicat de pregătire intelectuală, culturală şi profesională a membrilor trupelor. În felul acesta grupurile ambulante, trupele independente, care funcţionau, conform tradiţiei, în mai toate ţările Europei, ar fi putut progresa mai mult, influenţate fiind de stilul de lucru bazat pe criterii artistice pe deplin conturate, propice în mare măsură grupurilor şi teatrelor stabile. Şi, încetul cu încetul, acest proces a început să se petreacă în perioada interbelică, în ţări ca Franţa, Italia, Germania, Anglia, Austria, Cehoslovacia, Elveţia, Polonia, Rusia, Ucraina; un avans deosebit luând Cehoslovacia, prin tradiţia recunoscută aici a teatrului de marionete. Spre sfârşitul celui de-al doilea deceniu al secolului al XX-lea, la Praga se înfiinţează şi prima instituţie de învăţământ superior destinat teatrului de păpuşi. Avansul continuă şi în Rusia sovietică ai cărei pedagogi vedeau în teatrul de păpuşi un mijloc de educaţie pentru copii demn de a fi luat în seamă. Interesul pedagogic nu era foarte străin, însă, nici de influenţele ideologice ale timpului.

În 1932 Obrazțov întemeiază *Teatrul central de păpuși* de la Moscova, instituție a cărei activitate artistică în domeniu, în ciuda gigantismului ei – ca număr de angajați și ca ateliere de producție – este un bun exemplu, ea valorificând talente de excepție (în frunte chiar cu animatorul ei): în regie, scenografie, dramaturgie, interpretare, muzică.

În 1928 Theodor Nastasi, un reprezentant remarcabil al intelectualității românești de la Cernăuți (profesor de limbi moderne, secretar literar al Teatrului Național din Cernăuți) înființează primul teatru de păpuși stabil din România care își desfășoară activitatea mai întâi ca secție a Teatrului Național din Cernăuți. El și-a legat numele de primele două realizări scenice ale teatrului nou înființat: **Directorul de teatru** și **Bastien și Bastienne**. Scenograful acestor montări era baronul George von Lowendal, personalitate cu totul deosebită din cercul artiștilor plastici români ai timpului. După câțiva ani, teatrul înființat de Nastasi își încetează activitatea, iar Lucia Calomeri, Dorina Tănăsescu, Ella Conovici, vor face parte din grupul ce va pune bazele înființării teatrului de marionete din București (1939) și apoi a teatrului „Țăndărică".

În 1929, la Praga, se înființează organizația internațională a marionetelor (UNIMA) – *Uniunea Mondială a Marionetiștilor*, organizație care-și propune să sprijine tendințele de emancipare și modernizare a trupelor de păpușari, să contribuie la formarea teatrelor stabile, să creeze condiții de comunicare între marionetiștii profesioniști și amatori din cele mai diverse și îndepărtate colțuri ale lumii, să faciliteze importante întâlniri ale acestora în cadrul unor festivaluri de artă păpușărească la nivel național și internațional. În cele mai multe ocazii UNIMA și-a îndeplinit și își îndeplinește și astăzi misiunea ei de a întreține fructuoase relații de colaborare și de asistență în planul preocupărilor de înaltă profesionalizare a trupelor și grupărilor de păpușari interesate de asemenea proiecte.

După cel de-al doilea război mondial, în țările din estul Europei, sub influența orientărilor sovietice, dar în multe cazuri și din inițiative proprii, s-au înființat nenumărate trupe stabile în orașele mari, al căror potențial artistic și cultural putea susține,

fără mari probleme, programele unor instituții de artă a animației destinate publicului format cu precădere din copii. În România, după 1949-1950, s-au înființat nenumărate teatre de păpuși în centrele culturale importante ale țării: Iași, Cluj, Timișoara, Craiova, Sibiu, Târgu Mureș, Constanța, Arad, Oradea, Brașov, Alba Iulia etc. La fel s-a întâmplat și în marile orașe ale țărilor vecine: Polonia, Bulgaria, Iugoslavia, Ungaria.

Sub influența unui climat perceput ca fiind favorabil, arta animației a avut șanse reale pentru o dezvoltare autentică, mai cu seamă după sfârșitul celui de-al doilea război mondial, când noi speranțe și noi făgăduințe veneau să determine mersul înainte, în ciuda unor dramatice confruntări sociale determinate de momente ale istorie, care n-au pus capăt nici o clipă suferințelor și sacrificiilor omenești – mai cu seamă în partea răsăriteană a Europei.

Și expresia suferințelor dar și expresia unor noi viziuni a oamenilor asupra lumii în schimbare, sub lumini și umbre, s-au proiectat pe deplin în artele secolului al XX-lea: muzică, literatură, dramaturgie, artă a spectacolului, arte plastice, film, dans etc.

Arta de animație, în contextul celorlalte arte, sub steaua destinului ei, s-a afirmat prin creațiile unor reprezentații născute la granița dintre formele tradiționale de expresie păpușărească și formele orientate către o înnoire a mijloacelor de comunicare artistică prin jocul păpușilor și marionetelor.

Festivalul internațional al teatrelor de păpuși și marionete organizat la București, în 1965, sub egida UNIMA, a anunțat o etapă de mare prefacere în conceptele privitoare la abordarea artei spectacolului de animație. Pe lângă reprezentațiile de modă veche cu Punch și Judy, strălucitoare în mâinile maeștrilor Percy Press (senior și junior), evoluând în castelușul tradițional, spectatorii bucureșteni și participanții la festival din zeci de țări ale lumii au putut urmări spectacole de excepție, în formule de mare originalitate, care afișau etapa așteptatelor înnoirii. Ne aducem aminte de spectacolul stil cabaret al lui Yves Joly. Mâna marionetistului devenea metaforă scenică (floare, pește, caracatiță) sau ca parte a unui trup de păpușă formată din metamorfozarea unor umbrele sau a altor obiecte personificate. În **Tragedia de hârtie**,

personajele realizate la vedere (din hârtie) erau tăiate în mod dramatic sau arse. Faptul că actul artistic, actul dramatic de construire a personajelor se producea spontan, în direct, în ochii spectatorului, îi lăsa acestuia o deosebită impresie.

Surpriza cea mai mare a festivalului din 1965, de la Bucureşti, a fost însă spectacolul lui Michael Meschke cu **Ubu-Rege** de Alfred Jarry. Tânărul regizor era atunci în faţa primului său spectacol realizat cu un grup de colegi şi prieteni, într-o vacanţă de o vară. Au pornit cu toţii de la condiţia de artişti amatori. Spectacolul, gândit eminamente prin prisma metamorfozării obiectelor şi a efectelor vizuale, propunea o evoluţie a personajelor principale purtând măşti costum. Ceilalţi zeci de eroi ai piesei (popoare, soldaţi, armate etc.) căpătau forme bizare, individuale sau de grup, construite din cartoane prin formula papier-mâcher. Îmi aduc şi acum aminte de un personaj colectiv (o armată) care era reprezentat printr-un paralelipiped (cu lungimea de aproximativ 1,5 m, înălţimea de 0,8 m şi adâncimea de 0,3 m). În partea de sus a paralelipipedului, manevrat de mânuitori, erau înfipte capetele manevrabile ale soldaţilor (foarte multe la număr). În partea de jos, se mişcau caraghioase picioarele. Păpuşarii erau îmbrăcaţi în dresuri negre şi purtau pe cap o glugă care să le acopere faţa. Nu exista în scenă nici o formă de paravan. Compunerea şi descompunerea personajelor păpuşi se făcea la vedre, decuparea lor scenică păpuşărească realizându-se în combinaţie cu diverse elemente de decor (panouri, forme geometrice, draperii etc.). Mişcarea tuturor marionetelor se făcea într-o libertate totală, lăsând spectatorului şi impresia de improvizaţie, de spontaneitate, de invenţie plină de umor. Pe scenă, păpuşile şi măştile acelea libere de orice constrângere lansau un discurs necruţător – prin grotescul lor – împotriva totalitarismului, a prostiei, a neghiobiei, a lăcomiei, făcând să „strălucească“ sub unda de ridicol: naivitatea, nevinovăţia, inocenţa. Ilustraţia sonoră a reprezentaţiei mergea pe aceeaşi linie. Zgomote inventate, bucăţi simfonice celebre înregistrate cu încetinitorul sau cu o viteză mărită susţineau în aceeaşi linie grotescă dramatismul spectacolului, încărcat de absurd. Reprezentaţia cu **Ubu-Rege** a lui Michael Meschke a declanşat discuţii interminabile

printre participanții la festival. Unii declarau că spectacolul nu are nici o legătură cu teatrul de păpuși și că el anunță o nouă formă, o altă formă de artă. Alții susțineau cu entuziasm că această modalitate de abordare a artei spectacolului păpușăresc ar trebui să fie noua orientare modernă a artei de animație. Însuși juriul festivalului a fost pus în dificultate. Originalitatea spectacolului, apariția lui neașteptată în penultima zi a reuniunii, intervenția publicului pentru reluarea reprezentației în ultimele ceasuri ale întâlnirii păpușarilor la București au creat realizatorilor o impresie extraordinară. Spectacolul a primit premiul special al juriului pentru originalitate. Ajuns în țară, Michael Meschke este numit director al teatrului de păpuși din Stockholm și ajunge unul dintre marii regizori de teatru experimental, îndrăgostit pentru totdeauna de păpuși și marionete.

Suntem foarte convinși să spectacolul cu **Ubu-Rege** văzut la București în 1965 s-a constituit într-un moment de răscruce în evoluția artei de animație a secolului al XX-lea. Și cei care l-au negat, și cei care l-au apreciat și-au dat seama că teatrul de păpuși și marionete are de parcurs un alt drum în perspectivă, un drum eliberat de prejudecăți de ordin tehnicist, de rigori estetizante și de clasificări de tot felul. El are perspectiva unei mobilități și a unei flexibilități totale a materiei prelucrate pentru a da expresie sentimentelor și gândurilor omenești prin păpușă (marionetă).

În **Les marionnettes**, Paul Fournel ne prezintă detalii despre fenomenul *Muppets*, „un trib de păpuși delirant create special pentru televiziune“. Ecranul TV a devenit în cazul lor un înlocuitor al *căsteluțului*. El oferă avantajele scenei de teatru, dar mărește prea mult „distanța“ dintre public și marionete, precum și distanța dintre marionete.

Inventate în 1954 de către Jim și Jane Hanson, păpușile celebre și-au făcut prima apariție într-un program local a NBC-ului (program de cinci minute) care deschidea programul de noapte pentru adulți. Succesul a fost răsunător, iar programul a durat opt ani, publicul descoperind că păpușile nu sunt inventate numai pentru copii. În 1978, *Muppets* devin interpreții exclusivi ai

unui lung metraj destinat micului şi marelui ecran (*Muppets Movie*), film în care evoluează peste 160 de păpuşi.

Programul *Muppets* a presupus o reînnoire considerabilă a spectacolului de marionete. Cariera îndelungată a echipei de creatori s-a bazat pe creativitatea desenatorilor, a constructorilor de păpuşi, a marionetiştilor de performanţă. Succesul spectacolelor s-a datorat şi fidelităţii principiilor funcţionale privitoare la forme şi culori. Elementul tipic al Muppet–ului este triunghiul format de ochi, gură, nas. Restul corpului admite toate deformările imaginabile. Singura cerinţă e acea ca figurina să fie uşoară, rezistentă, mobilă, şi când e vorba de personaje mici, mişcate cu mâna, şi când e vorba de „giganţi“ în care intră păpuşarul însuşi. Varietatea materialelor folosite pentru construcţia păpuşilor a fost un element care a contribuit foarte serios la blocarea apariţiei stereotipiilor în abordarea plastică a personajelor.

Încă de la începutul aventurii cu „Muppets“, marionetiştii s-au recomandat prin jocul lor a fi creatori totali: buni actori, cântăreţi, dansatori. Din tribul delirant al păpuşilor vestite au făcut parte douăzeci de actori, treizeci de designeri şi mai mult de cincisprezece scenarişti şi compozitori. Celebrul Ray Charles a făcut şi el parte din echipă.

Fenomenul „Muppets“ a înviorat foarte mult atmosfera lumii păpuşăreşti pe toate continentele. A fost readusă în actualitate ideea succesului spectacolelor de păpuşi – gen cabaret – în care personajele se pot exprima prin toate modalităţile specifice artei animaţiei: accent pe latura vizuală, caricaturizarea personajelor, foarte multă pantomimă şi manifestare gestuală a păpuşilor, folosirea unor texte condensate la maximum, pline de vervă, de umor şi nu în ultimul rând folosirea artei improvizaţiei, a comportamentului spontan al păpuşilor în ideea susţinerii unui ritm alert întregii reprezentaţii.

Un alt moment important în evoluţia artei de animaţie al secolului al XX-lea l-au pregătit reprezentaţiile realizate de Peter Schumann – **Bread and puppet**. Există mult adevăr în ceea ce se spune despre epocile revoluţiilor din artă, care determină pe creatori să redescopere originile, geneza actului artistic într-un domeniu sau altul.

Pe parcursul veacului de care ne-am despărţit au fost redescoperite păpuşile, marionetele, măştile, prin capacitatea lor de a simboliza condiţia umană, de a esenţializa timpul încărcat de semne şi evenimente, de a comunica prin arhetipuri şi nu prin ceea ce ţine de particular şi individual, mesaje dintre cele mai importante ale umanităţii. „Păpuşile lui Peter Schumann, marionetele sale uriaşe sau normale, măştile în spatele cărora se ascund oamenii au devenit de câteva decenii simboluri ale poeziei dramatice, semne ale perenităţii teatrului, inserţia visului în realitatea cotidiană şi a legendei în evenimentele trăite."* Peter Schumann s-a născut în Germania, a studiat pictura, muzica, literatura. În 1961, păşeşte pentru prima oară în America şi ia contact cu viaţa artistică din New York, dominată de *happeninguri* la acea vreme. Este fascinat de fenomenul happening-urilor, precum ne prezintă lucrurile Ileana Berlogea, relatând în cartea sa **Teatrul şi societatea contemporană** detalii foarte importante despre cariera regizorală a lui Peter Schumann. Amploarea colajului dintre arta plastică, muzică, teatru, poezie, coregrafie, elemente îndrăzneţe audio-vizuale, cuprinderea publicului şi a interpreţilor într-un tot unitar, topirea creaţiei în viaţă şi transformarea evenimentului în realizarea estetică au fost elemente de mare interes pentru artistul de origine germană, pe care le-a urmărit, le-a aplaudat, le-a cercetat cu atenţie, dar cărora nu li s-a dedicat în întregime. El suportă cu greutate aerul general înglobator al happening-ului ca idee estetică şi nu se fereşte să declare: „o operă de artă care nu ţine seama de o comunitate nu mă interesează. Nu sunt în stare să lucrez cu oamenii pe care-i interesează numai dansul în sine. Cine poate spune că această mişcare are un sens? Pentru a avea un sens nu ajunge numai să-i dai intensitate ci trebuie să faci comparaţie cu mediul social în care trăieşti, cu faptele citite în ziarul de dimineaţă sau cu propria ta viaţă." (Text publicat şi comentat în cartea Ilenei Berlogea **Teatrul şi societatea contemporană,** pag. 144 – 145)

---

* Ileana Berlogea – **Teatrul şi societatea contemporană**, Editura Meridiane, 1985, pag. 143

Aşadar, evenimentul politic şi social, marele frământări care le caută corespondenţa în istoria omenirii şi în miturile străvechi, sunt punctele de pornire, sunt problemele de la care pleacă Peter Schumann în conceperea şi construirea spectacolelor sale. Împreună cu studenţii, copii din cartierele defavorizate ale marelui oraş american, într-o atmosferă de lucru plină de căldură, prietenie şi entuziasm, Peter Schumann construieşte păpuşi şi invocă în spectacolele sale problema nedreptăţilor sociale, problema războiului, problema implicării oamenilor prin fapte brave pentru eradicarea sărăciei şi a discriminărilor de tot felul. Reprezentaţii ca: **Dansul morţii, Istorii de Crăciun, Istoria lumii, Crima misterioasă, Demonstraţii de război, Vânătorul de păsări în infern** şi multe altele sunt scoase şi în stradă spre marea satisfacţie a unui public larg. **Bread and Puppet** – Pâine şi păpuşi. Iată darurile spre care oamenii e bine să se îndrepte. Pâinea ca simbol al hranei necesară pentru viaţa fiecărei zile şi păpuşile ca semn al hranei spirituale. „Indiferent dacă păpuşile lui Peter Schumann sunt uriaşe şi se mişcă sub cerul liber sau normale apărând pe o scenă obişnuită, ele continuă să fie unice prin simplitatea lor şi impresionante prin modul în care dezvăluie aspecte ale existenţei omului de astăzi, avertizându-l atât împotriva războiului atomic cât şi împotriva lăcomiei şi răutăţii celor care distrug şi mătură şi pe cei lipsiţi de apărare."* După cum concluzionează Ileana Berlogea în cartea sa, Peter Schumann reprezintă tendinţa de esenţializare a artei, dar şi acea de sincretism, de distrugere a graniţelor dintre genuri de exprimare a tumultului lăuntric, în forme complexe, în care muzica se asociază cuvântului, creaţia plastică mişcării de dans, arta actorului intrând în nemurire prin imagini ce poartă pecetea perenităţii.

Auzim adesea vorbindu-se de o celebră trupă franceză condusă de un remarcabil creator, Philippe Genty. Într-o convorbire a maestrului cu Paul Fournel, Philippe Genty face interesante mărturisiri: „Trupa noastră se compune din patru mânuitori şi un administrator. Lucrăm uneori şi cu colaboratori. Începem prin a scrie *un scenariu foarte vizual*. Este de fapt o suită de

---

* Ileana Berlogea – **Teatrul şi societatea contemporană**, pag. 154

imagini. Apoi, în funcţie de scenariu, dezvăluim formele pe care le vom anima, le discutăm, eliminăm, alegem. Tot materialul este făcut pe loc, de echipa noastră. E foarte important acest lucru căci, atunci când se creează o formă, ea antrenează în limbajul ei propriu celelalte elemente. Adesea ne obligă să schimbăm scenariul iniţial. *Trebuie să lăsăm formele să vorbească şi să le ascultăm.* Hazardul joacă un rol foarte important. Fabricarea formelor e colectivă, regia la fel, prin forţa lucrurilor, din moment ce fiecare dintre noi propune idei de joc cu figurile pe care e însărcinat să le anime. Tehnicile de mânuire sunt dintre cele mai variate. Şi tot formele create dinainte dictează aceste tehnici." (Paul Fournel, **Les marionnettes**) Şi mai aflăm astfel că numărul cel mai jucat al trupei este **Struţii** (două mii de reprezentaţii, pe puţin). Forma definitivă a reprezentaţiei a fost decisă după doi ani de la premieră. Trupa îşi împarte timpul de lucru în două perioade (pe cât posibil) una de creaţie şi meditaţie şi una pentru reprezentaţii. Trupa realizează turnee de mare amploare Anglia, Rusia, China, Japonia, Canada, SUA, cu un succes răsunător pe Broadway. Philippe Genty este grafician prin formaţie şi el lucrează, firesc, mai mult pe imagine decât pe text. În spectacolele cele mai recente, conducătorul trupei a lăsat liberă iniţiativa compunerii cu imagini mişcătoare a unui soi de balet, o formă intermediară între muzică şi teatru de text. Spectacolele sunt concepute ca nişte structuri de vis. O serie de imagini asociative se metamorfozează. Trupa acordă o mare importanţă magiei imaginii prin care este stimulată fantezia spectatorului.

Ne-am oprit la comentarea unor spectacole reprezentând fenomenul teatral păpuşăresc caracteristic în a doua jumătate a secolului al XX-lea nu pentru că aceste reprezentaţii ar fi singulare. Dimpotrivă, aria experimentelor scenice în domeniul artei de animaţie a fost foarte intensă în ultimele decenii. Rezultate remarcabile ale păpuşarilor spanioli, portughezi, bulgari, polonezi, români, ruşi, chinezi, japonezi, brazilieni, argentinieni, africani etc. făcute cunoscute cu prilejul organizării festivalurilor internaţionale, prin grija conducerii UNIMA, sunt în măsură să confirme preocupările şi zbuciumul creatorilor adevăraţi

pentru înnoirea mijloacelor de expresie ale artei de animaţie, pentru readucerea păpuşilor şi marionetelor mai aproape de inima spectatorilor, făcând cunoscută, fără oprelişti, miraculoasa patrie a lui Viduşaka şi Pulcinella, patria păpuşilor, în leagănul căreia se formează însăşi umanitatea, pătrunsă azi de fiorul zborurilor intergalactice anunţate de mileniul al treilea.

Şi veacul care tocmai s-a sfârşit, în ciuda turbulenţelor şi zguduirilor sale, a fost un veac plin de promisiuni pentru lumea artelor, lăsând păpuşilor şi marionetelor libertatea totală de a-i ţine companie lui Homo-ludens şi Homo-faber.

# PARTEA A III-A

## PARTICULARITĂȚI ALE LIMBAJULUI TEATRAL PĂPUȘĂRESC; SINCRETISMUL ARTELOR ÎN SPECTACOLUL DE ANIMAȚIE

# OPȚIUNI PRIVIND REPERTORIUL ȘI CONSTRUCȚIA PĂPUȘILOR ȘI MARIONETELOR

Când am vorbit, la începutul lucrării, despre originile – geneza artei de animație – am evidențiat pe cât posibil primele tendințe ale omului doritor a inventa și construi obiecte cu valoare de simbol, măști-figurine, cu intenția de a le atribui acestora funcții magice religioase, animându-le și oferindu-le spiritelor dominatoare, întru câștigarea bunăvoinței lor, pentru un gest de protejare și ocrotire a traiului zilnic (hrană, îmbrăcăminte, spațiu de locuit, leacuri împotriva bolilor, veghe pentru naștere, viață și moarte, izbândă contra dușmanilor etc. etc.). Și astfel măștile, figurinele, statuetele implicate în actele de cult și în ritualurile nenumărate au fost proiectate pentru un lung timp într-un spațiu de spiritualitate, în spațiul nemăsurat al puterii de imaginare, fantazare și joc al oamenilor, găsindu-și totodată rosturi, de-a lungul vremii, și în ungherele nevoilor practice, de natură pragmatică.

Invenția și folosirea măștilor, invenția și construcția obiectelor plastice sculpturale cu valoare de simbol au devenit, așadar, o modalitate de exprimare a ființei umane, o modalitate de comunicare. Așa s-au născut păpușile, în urmă cu mii de ani, așa se nasc ele și în lumea de azi. Drumul pornește de la măști, de la imaginarea și construirea lor, de la mesajele pe care ele le conțin și le transmit. Întruchiparea urâtului într-o mască grotescă, cu linii caricaturale, spre exemplu, îi dă posibilitatea păpușarului

să pună în mişcare o suită de atitudini şi gesturi caracterizante pentru un prototip uman grosolan sau prostănac, lacom ori agresiv, mincinos, viclean, făţarnic etc. Cu totul alte stări şi sentimente îşi exprimă marionetistul când animă o păpuşă care reprezintă de astă dată, prin natura şi compoziţia ei plastică, trăsături ale unor prototipuri umane luminoase, armonioase, pătrunse de o nobleţe caracterială şi de trăsături ale unei frumoase conduite morale: curaj, sinceritate, generozitate.

Măştile şi păpuşile sunt expresia puterii omului de esenţializare a lumii printr-o formă de artă. Formele străvechi de animaţie (teatrul de umbre din India) relevă una dintre caracteristicile fundamentale ale artei marionetelor: transmiterea mesajelor prin *sugerarea* faptelor de viaţă şi nu prin imitarea (copierea) tuturor detaliilor realiste. Esenţializarea, puterea de sugestie a obiectelor animate descoperite în actul de creaţie păpuşăresc – prin însufleţirea măştilor şi a tuturor prototipurilor de figurine – sunt elemente care definesc trăsăturile de bază ale limbajului scenic în arta animaţiei. Omul (actorul), în teatrul de păpuşi, nu se exprimă prin trupul, mişcările şi gesturile ce-i aparţin, prin calităţile vorbirii naturale, ca în teatrul de dramă, ci prin intermediul unor obiecte animate, metamorfozate, marionetele (măştile) cărora le sunt atribuite, prin sugestie, esenţializare, stilizare, valori cu putere de simbol, acestea devenind întruchipări de fiinţe ale lumii reale (oameni, arbori, păsări, animale etc.) sau ale lumii supranaturale, fantastice (spirite, zeităţi, balauri, dragoni, cai înaripaţi, căpcăuni, zâne etc. etc.) – izvorâte din mitologia tuturor timpurilor. În cadrul relaţiilor dramatice dintre personajele astfel întruchipate se dezlănţuie, pe scena păpuşilor, un şir nesfârşit de stări şi sentimente, ca şi în teatrul de dramă: frică, zbucium, bucurie, tristeţe, exaltare, curaj, hotărâre, furie, iubire, ură; în genere tot ceea ce este caracteristic pentru trăirile omeneşti. Toate aceste trăiri sunt transmise de actorii mânuitori ai păpuşilor-măştilor printr-o inefabilă modalitate de îmbinare a stării de joc, a stării ludice, cu o profundă şi serioasă manifestare a tuturor tensiunilor sufleteşti. Procesul este complex, plin de subtilitate şi presupune din partea animatorului aptitudini şi calităţi deosebite: sensibilitate, mare putere de observaţie, atenţie

și concentrare, imaginație și putere de fantazare, disponibilitate ludică ieșită din comun, inteligență vie, ritm și mare flexibilitate corporală, spontaneitate, harul comunicării prin disponibilitatea actorului animator „de a intra în forma unor individualități străine", cum spune Tudor Vianu, și a trăi bucuria însuflețirii unei măști care sugerează sentimentul unei frenetice libertăți.

Marioneta este mască integral însuflețită, notează *Paul Claudel*, nu numai fața ci și membre și întregul corp. „O păpușă autonomă, un om în miniatură, în mâinile noastre, este un centru de gesturi însuflețite. Marioneta nu este precum omul, prizonierul mărimii, greutății și strădaniilor sale; ea nu trăiește pe pământ; ea se mișcă cu aceeași ușurință în toate dimensiunile și acționează imponderabil, ca un desen în albul hârtiei." Vestitul poet și om de teatru compară marioneta cu o stea care trăiește din centru, o stea vorbitoare, iradiantă, care face ca orice mișcare să sclipească.

S-au purtat lungi discuții pe tema apartenenței păpușilor la domeniul artelor plastice. În fond, spuneau unii, păpușile și marionetele sunt artă plastică în mișcare. Dacă e să ne referim la păpușile și figurinele care sunt folosite ca jucării sau bibelouri, chiar dacă sunt articulate sau puse în mișcare prin diferite mecanisme, atunci putem fi de acord cu informația conform căreia această categorie de jucării este catalogată drept artă plastică, pusă sau nu în mișcare. Marionetele și păpușile animate într-un spectacol de teatru sunt doar până la un punct rodul unui act de creație plastică; prelucrarea unei materii inerte: un chip uman modelat în lut sau cioplit în lemn, o bucată de postav în care se compun trăsăturile unei fizionomii. Acestor elemente li se adaugă prin metamorfoze și prelucrare o mare varietate de alte materiale (fâșii de pânză, tije metalice sau de lemn, sfoară, piele, blană, mătase etc.), ajungându-se în final la crearea unei păpuși, a unei măști. Dar acestea poartă de la început, de la concepție, de la idee, un program. Întregul proces de prelucrare a materialelor din care se va naște marioneta este strâns legată de simbolurile, de semnificațiile lumii teatrale pentru care au fost proiectate. În ultimă instanță marionetele devin actori și personaje teatrale deodată, iar prin actul de animare, de însuflețire, ele capătă funcții dramatice, se implică în acțiune, în conflict

şi devin în totalitate o materie teatrală care se lasă modelată cu fineţe, cu sensibilitate, cu rafinament, cu vervă, foarte aproape de pretenţiile lui Gordon Craig (ideea actorului supramarionetă). În acest context marioneta devine o metaforă a lumii teatrale. Păpuşa de teatru nu face parte din lumea unei obişnuite realităţi. Ea este o creaţie a omului, după imaginaţia şi fantezia sa, o modalitate de exprimare şi comunicare artistică, este, precum spuneam, o metaforă, mai întâi de natură plastică, dar pusă în totalitate în slujba artei teatrale.

Urmărind evoluţia teatrului de păpuşi şi marionete de-a lungul timpului constatăm existenţa unei anume tipologii în domeniul construcţiei păpuşilor destinate animării lor în diferite genuri de spectacole. Spectacolele de formulă tradiţională au promovat cele mai simple tipuri de păpuşi, atât în zonele ţărilor orientale cât şi în ţările Europei, apoi în America şi Africa. Dintre aceste tipuri amintim:

## *Păpuşa pe mână (păpuşa pe degete)*

Păpuşa pe mână (păpuşa pe degete) este cea reprezentată cel dintâi de Viduşaka, în India, în urmă cu câteva mii de ani, strămoşul cel mai îndepărtat a lui Pulcinella. Spectacolele de factură populară sunt cele care folosesc acest tip de păpuşă în povestiri scenice pe teme mitologice, în momente comice şi satirice pe teme inspirate din viaţă, în povestiri şi legende eroice, în reprezentaţii inspirate din basme, etc. I se spune păpuşă pe degete întrucât mâna (primele trei degete ale mâinii) devin suportul susţinerii întregului trup al ei: cap (din lemn sau modelat în lut, din hârtie prelucrată, din alte materiale apărute în tehnologia modernă etc.), trup (alcătuit dintr-o cămaşă – „ghenă“ – care îmbracă mâna animatorului), membrele superioare, provenite din mânecile cămăşii prelungite cu două minuscule mănuşi din postav, sugerând palmele păpuşii. Uneori, acestui tip de

păpuşă i s-au putut adăuga şi picioare. Prin structura ei, prin gesturile de care dispune în momentul însufleţirii, păpuşa pe mână are o expresie de mare naivitate şi stângăcie care stârneşte hazul, bucuria de a o privi printr-o reacţie ludică. Prin mişcare, ea poate sugera mersul, privitul, aşezatul, fuga, un şir întreg de stări. Poate fi confecţionată foarte uşor.

Prototipul păpuşii pe mână la care m-am referit a stat la baza construcţiei multor variante de marionete care i-au făcut cunoscuţi şi îndrăgiţi pe Polichinelle, Guignol, Punch şi Judy, Cristobal, Hanswurst, Kasparle, Petruşka, Vasilache şi Mărioara. Cele mai serioase înnoiri şi transformări în concepţia de construire a păpuşii, au apărut însă începând cu a doua jumătate a secolului al XX-lea, când păpuşarii doreau să-şi împrospăteze mijloacele de expresie în contextul spectacolului de animaţie. În acest cadru, păpuşa pe mână a cunoscut câteva metamorfoze: în unele cazuri i se prelungiseră şi întăriseră braţele superioare, capul putea fi mânuit printr-un *gapit* sau printr-un arc, întreaga păpuşă putea fi animată cu două mâini prin lărgirea ghenei şi a mişcării capului pe baza noilor tehnici. În alte cazuri păpuşile erau alcătuite în totalitate din mâna animatorului. O simplă mănuşă îmbrăcând mâna devenea haina şi trupul personajului. Degetul arătător purta capul (mâna cu bilă).

Un spectacol foarte nou prezentat de o formaţie studenţească din Bulgaria – în cadrul Festivalului Internaţional de Artă a Marionetei de la Praga – ediţia din 2001 – a propus o formulă cu totul inedită, în ideea întrebuinţării într-un stil modern a păpuşii pe mână. Pisicile cântăreţe şi dansatoare evoluau în spectacol prin cea mai simplă modalitate de mânuire: o mână a păpuşarului înmănuşată purta capul micuţ al pisicii iar cealaltă mână (îmbrăcată în mănuşă) forma trupul integral al pisicii. Cele două componente formau la vedere întreaga alcătuire a personajului plin de vervă şi expresivitate. Efectul vizual era pus magistral în valoare prin formula Black-light.

## *Păpuşa cu tije metalice sau de lemn*

Foarte apropiată de marioneta cu fire, prototipul păpuşii cu tije apare, de asemenea, în vremuri străvechi. Este utilizată în antichitate şi răspunde foarte bine şi repertoriului religios şi mai apoi povestirilor eroice şi cavalereşti aduse în lumea păpuşărească înainte de apariţia fenomenului Commedia dell'Arte. În secolele XVII şi XVIII păpuşile cu tije metalice sau de lemn erau mult preţuite în reprezentaţiile Ţărilor la Jos, Spania, în Germania şi mai ales în Cehia, Slovacia, Polonia, Rusia, Anglia, Franţa şi Italia. Aceste tipuri de păpuşi sunt şi astăzi folosite în reprezentaţii care evocă personaje ale unei epoci trecute.

Tija metalică străpunge capul şi trupul păpuşii şi devine resortul principal, capabil să-l ajute pe animator în actul de însufleţire a păpuşii. Membrele articulate ale trupului se mişcă în funcţie de mişcarea tijei. În genere, acest tip de păpuşă are o anumită rigiditate, iar cantitatea masivă de lemn şi fier încorporată în construcţia ei o face destul de greoaie. Efectele vizuale sunt însă apreciabile atunci când personajele întruchipate prin această modalitate de animare trebuie să aibă o anumită duritate, o anumită „înţepenire" comportamentală.

## *Păpuşa tip Wayang*

Străvechile spectacole de umbre au lăsat ca moştenire, peste mii de ani, nu numai practica efectelor vizuale ale unei lumi de vis proiectate de imaginea siluetelor imponderabile, dar au lăsat şi câteva principii tehnice de construcţie a figurinelor capabile

să ofere acestora posibilitatea sugerării unor acţiuni petrecute atât în lumea reală cât şi în lumea divinităţilor, în lumea fantastică. Preluată de europeni în secolul al XIX-lea, păpuşa tip Wayang combină într-un chip original, îmbogăţindu-şi substanţial modalităţile de construcţie ale marionetei pe mână cu practica folosirii tijelor metalice sau de lemn, când este vorba de animarea membrelor superioare articulate ale păpuşii. Păpuşa tip Wayang este foarte expresivă şi are mult mai mari disponibilităţi de sugestie decât păpuşa pe mână. Ea a fost şi este încă utilizată pe scară largă în reprezentaţiile cu basme sau în reprezentaţiile ce apelează la texte dramatice clasice adaptate pentru teatru de păpuşi. Dacă ne gândim la personajul Kermit din serialul Mupppets, el este construit plastic pe principiul păpuşii Wayang, cu adaosul inedit al alcătuirii capului, care deschide gura când vorbeşte şi cântă. Acesta este un foarte bun exemplu de împletire a elementelor tradiţionale cu tendinţele moderne în ceea ce priveşte abordarea actuală a limbajului păpuşăresc.

## *Păpuşa cu tijă (cu suport de lemn) mânuită pe masă*

Un alt prototip de marionetă provenit din teatrul oriental – Bunraku – a fost preluat de creatorii spectacolelor de animaţie din Europa secolului al XX-lea. Adaptată prin excelenţă la „cutia neagră“ de către păpuşarii cehi – marioneta cu suport de lemn (capul marionetei este prevăzut cu acest suport), mânuită pe masă, se apropie foarte mult de eleganţa şi graţia marionetei cu fire, numai că, în cazul ei firele nu există, iar posibilităţile de mişcare sunt mult mai diverse, întrucât *mânuirea în trei* oferă marionetei şanse de a-şi valorifica în întregime expresia animării membrelor inferioare şi superioare, prin iluzia unei mişcări autentice plină de culoare. Şi acest tip de păpuşă, prin marea ei flexibilitate, este uşor de încorporat în procedeele moderne

ale artei animaţiei, care pun, firesc, mare accent pe elementul vizual, pe elementele de sinteză legate de autonomia mijloacelor de expresie păpuşărească.

Un experiment teatral studenţesc, pe care l-am coordonat în contextul realizării unei reprezentaţii intitulată **Întâmplări cu Pinocchio**, mi-a confirmat deschiderea către modernitate a acestui prototip de marionetă aparţinând teatrului tradiţional japonez. Punând accentul pe elementul vizual, spectacolul evolua ca o pantomimă cu păpuşi; gesturile, atitudinile şi relaţiile dintre personaje, situaţiile scenice, conflictele, decupându-se numai prin imagini în mişcare, ca în balet. Atenţia acordată de către studenţi actului sensibil al mânuirii, al animaţiei, s-a impus în totalitate. Ei au înţeles că efectele vizuale întăresc valoarea reprezentaţiei păpuşăreşti numai în cazul unei măiestrii a mânuirii, a sugerării printr-o maximă expresivitate de mişcare a stărilor şi sentimentelor tuturor personajelor în situaţiile dramatice create. O simplă compunere şi descompunere a imaginilor scenice, o simplă deplasare mecanică a păpuşilor de la stânga la dreapta sau de jos în sus, nu foloseşte la nimic, nu devine o lume care să impresioneze pe nici un plan. Valoarea plastică a personajelor-păpuşi este pusă în evidenţă, se ridică la nivelul comunicării artistice, numai în cazul mânuirii sensibile, expresive din punct de vedere dramatic.

Prezentat la Festivalul „Guliver" de la Galaţi în 1999 şi la *Festivalul Internaţional de Artă a Marionetei* de la Praga (2000), spectacolul **Întâmplări cu Pinocchio** a fost apreciat tocmai pentru procedeele sale de a fi adus elemente tradiţionale ale teatrului de animaţie în contextul unei abordări moderne a spectacolului păpuşăresc.

## *Păpuşa mască-costum*

Originile acestui tip de păpuşă sunt printre cele mai îndepărtate, dacă luăm în seamă imaginea din grota Frères (Arriège – Franţa) – gravată şi pictată – reprezentând, poate, un dans magic, în epoca paleoliticului superior. Măştile noastre populare: Capra, Ursul, Cerbul, Căiuţii, sunt de fapt nişte păpuşi-costum (păpuşi-măşti-costum) provenite şi ele din timpuri străvechi şi simbolizând credinţe şi obiceiuri populare proprii spaţiului cultural european.

Păpuşa mască-costum a fost prezentă şi în serbările carnavaleşti ale Antichităţii, ale Evului Mediu, ale etapelor istorice din timpurile moderne şi ea însoţea adesea trupele ambulante de actori sau păpuşari pentru spectaculozitatea ei, pentru puterea ei de atracţie a publicului.

În a doua jumătate a secolului al XX-lea, prototipul de păpuşă la care ne referim a fost adesea utilizat în spectacolele de animaţie, personajele construite în această modalitate plastică având o mare relevanţă în reprezentaţiile ce aduceau pe scenă actori şi păpuşi sau combinau într-o viziune scenică unitară mai multe forme de expresie păpuşărească. Lovitura de graţie a dat-o în acest sens, precum menţionam în capitolul precedent, faimosul spectacol al lui Michael Mescke **Ubu-Rege** de Alfred Jarry. Spectacolele de stradă **Bread and Puppet**, reprezentaţiile lui Dario-Fo – **Marea pantomimă cu steaguri şi păpuşi mici şi mijlocii** – nenumărate spectacole realizate şi de către artiştii români, la Teatrul „Ţăndărică“, la Teatrul „Luceafărul“ Iaşi, la Teatrul de păpuşi din Craiova, Constanţa, Braşov, Cluj, au adaptat această modalitate păpuşărească de tradiţie la variante scenice moderne, pline de vigoare, încărcate de semnificaţii.

Sistemul de a combina pe mai departe elemente ale unor prototipuri diferite de marionete şi a inventa prin aceasta o

formulă inedită de exprimare plastică a unei reprezentaţii rămâne pentru fiecare creator de spectacol o sursă a creativităţii, o sursă de a contribui la înnoirea şi dezvoltarea limbajului păpuşăresc.

În anii din urmă am încercat să declanşăm „un joc" cu un grup de studenţi din anul al III-lea, cu gândul la stimularea interesului lor pentru invenţie, pe baza unor cunoştinţe şi a unor experienţe deja dobândite. Tema a fost **Căsătorie silită** de Molière. Studenţii aveau misiunea să adapteze farsa celebră la specificităţile teatrului de animaţie privind abordarea textului, construcţia păpuşilor, fixarea unui spaţiu de joc adecvat, fără ca ei să folosească vreo modalitate scenică concretă cunoscută din experienţele anterioare. Pe baza celor ştiute ei aveau de inventat, de propus ceva nou. Tinerii au luat în serios acest joc şi experimentul a început. Spaţiul de joc era un loc deschis, putea fi organizat oriunde: pe o scenă de teatru, într-un hol, într-o sală de sport, într-un salon elegant, în foaierul unei hotel, într-o sală de muzeu etc. Păpuşile se năşteau printr-o combinaţie ciudată. Capetele acestora erau nişte măşti în volum mai mari decât capetele omeneşti, construite de către studenţi sub coordonarea scenografului. Ele erau executate din carton, pe o linie caricaturală, întărite prin procedeul papier-mâcher şi având fiecare prevăzut la ceafă un suport pentru mânuire. O pânză mare, colorată într-o tonalitate adecvată configuraţiei personajului, acoperind complet statura unui interpret, devenea trupul păpuşii. De sub pânză se vedeau braţele şi picioarele actorului (totuna cu cele ale păpuşii). Astfel, un interpret avea de mişcat capul şi tot el avea de rostit textul, iar altul mişca trupul păpuşii. Cei nouă interpreţi ai grupului purtau un costum dres negru. Decorul se alcătuia la vedere dintr-o pânză uriaşă, modelată pe umerii, capetele şi braţele câtorva mânuitori. Între scenele dramatice, doi interpreţi susţineau momente de pantomimă şi de dans pe o linie parodică la adresa unor presupuse obiceiuri din marile saloane de pe timpul lui Molière. Spectacolul conceput şi regizat în această formulă colectivă a fost şi el prezentat la Festivalul Internaţional de Artă a Marionetei de la Praga – ediţia 2000 – şi a lăsat publicului, se pare, o plăcută impresie. Juriul Festivalului

a acordat studenţilor un premiu special pentru creaţie artistică originală.

## *Marioneta cu fire*

Un alt sistem de animare a unei figurine (păpuşi) este acela prin care creatorul păpuşar şi-a imaginat tot cu milenii în urmă un element mijlocitor între mânuitor şi figurina articulată – firul de aţă (sfoara subţire) – care să conducă la mişcarea delicatelor făpturi de care oamenii au avut parte prin bunăvoinţa zeilor. Aşa s-a născut *Marioneta* (marioneta însufleţită prin firele de sfoară) care „lăsată să se mişte singură" pare să capete o „conştiinţă" infinită şi să ne determine pe noi oamenii „să mâncăm din nou din pomul cunoaşterii, pentru a recădea în starea de nevinovăţie" – după spusele lui Heinrich von Kleist şi Gordon Craig. Marioneta cu fire – în mai multele ei forme de expresie, sub raportul tehnicilor de mânuire, este figurina care, pornind de la întruchiparea unor imagini din viaţa reală se desprinde totuşi de orice detaliu primitiv sau grosier şi devine simbolul unor aspiraţii de liberare a fiinţei umane de dominaţia zbuciumului biologic, de grijile pentru existenţă. Apropierea omului de marionete este egală cu apropierea de vis, cu apropierea de îngeri. Nu întâmplător în Evul Mediu marionetele au fost multă vreme ocrotite de biserici şi găzduite pentru a fi lăsate să povestească, pe limba lor, nemaipomenitele legende despre naşterea lui Isus, despre Maica Fecioară, despre patimile, moartea şi învierea lui Cristos, despre tainele Sfinţilor şi Apostolilor.

S-a dovedit, de-a lungul timpurilor, că basmele, poemele şi povestirile lirice în genere, transpuse în compoziţii muzicale de excepţie sau în texte dramatice au căpătat valori deosebite prin jocul marionetelor, a căror putere de esenţializare, de cuprindere a unor mari simboluri le-au apropiat mult de inima

oamenilor. În fața unui spectacol de marionete reușit spectatorii trăiesc satisfacții ieșite din comun.

Este foarte interesant de discutat faptul că în timp ce prototipurile de păpuși de factură tradițională la care ne-am referit mai întâi rămân deschise în fața experimentelor și a combinațiilor de tot felul, în ideea îmbogățirii și înnoirii limbajului scenic păpușăresc, marioneta cu fire, având și ea o tradiție și o istorie foarte lungă, face parte dintr-un sistem închis. E greu dacă nu imposibil de gândit vreo transformare, vreo „noutate", vreo metamorfoză a acestui sistem de animație. Fenomenul are forța de a întări credința în autonomia teatrului de păpuși și marionete, credința în valorile și perenitatea artei de animație.

## *Păpușa în teatrul de umbre*

Una dintre cele mai originale forme de a uni într-o imagine globală componentele spectacolului de animație este fără îndoială *Teatrul de umbre*. Având în vedere elementele de bază ale fenomenului, receptarea de imagini prin mișcarea unor corpuri materiale aflate în contact cu o sursă de lumină, suntem tentați să credem că întregul proces este punctul originar al artei de animație. Ideea și tentația de a se juca împreună cu o umbră mișcătoare le-au dat sigur impuls strămoșilor noștri din vremurile de demult în a descoperi și cunoaște efectele animației. Și descoperirea acestor efecte l-au apropiat pe om de domeniul frumosului, al miraculosului. Așa s-a născut teatrul de vis, teatrul de umbre. Istoria păpușilor Wayang (India – Indochina – China) ne-a demonstrat acest lucru, iar aventurile nemaipomenite ale lui Karagöz au susținut timp de câteva secole verva teatrului popular în zona orientului apropiat și a țărilor magrebiene.

Ca fenomen estetic, teatrul de umbre poartă cu el, până în zilele noastre, semne ale puterii lui de seducție asupra publicului. Cinematograful, filmul de animație au găsit serioase motive de

inspirație în contact cu „imaginile teatrului de umbre". Figurinele decupate (din piele, din carton, din hârtie) viu colorate, proiectate pe un ecran de pânză și animate cu tije fine din lemn, dezlănțuie în fața spectatorilor un joc plin de farmec, cuprinzând povestiri dramatice de o foarte largă orientare tematică, expresia umbrelor emoționând în egală măsură și prin subiecte comice, lirice, eroice.

Ca și spectacolul de marionete cu fire, teatrul de umbre, poate și din cauza apropierii lui de cinematograf, nu-ți lasă azi impresia, după câteva milenii de existență, că ar fi ceva prea vechi, care și-a trăit traiul. Inovațiile s-au petrecut. A apărut filmul. Dar formele de manifestare ale teatrului de umbre rămân mai departe cu eleganța lor, cu simplitatea lor, cu apropierea lor de oameni, ca un comunicant viu, aducând publicului ceasuri de bucurie, de destindere, de satisfacție.

## *Configurația textului dramatic al spectacolului păpușăresc*

Bazate pe imagine, pe elementul vizual, bazate pe esențializare și abstractizare, modalitățile autonome de expresie ale teatrului de animație nu sunt slujite cu credință de textele dramatice care pun accent pe cuvântul rostit în mari proporții. Teatrul de păpuși și marionete, atunci când vrea să imite teatrul dramatic, ajunge doar să ilustreze texte interminabile, prin deplasarea vagă a unor nevinovate și frumoase figurine încolo și încoace. În urma unui asemenea procedeu, nimănui nu-i folosește nici ce se vede nici ce se aude. Totul rămâne fără semnificație. Când însă teatrul de animație își ia în serios menirea, este mai întâi de toate foarte atent la repertoriul său, la povestirile scenice pe care le abordează. Sigur, sunt destule personalități într-un teatru care declară că au grijă să promoveze pe scenă numai scenarii de calitate. Dar foarte puțini sunt cei care se străduiesc apoi să urmărească

fenomenul şi să încurajeze toate iniţiativele care pot să ducă la rezultate dintre cele mai bune, în direcţia dorită. Este aici şi o problemă de vocaţie, de talent, de simţ artistic, de implicare, de efort, de sacrificii etc. etc. Până la urmă, regizorul este actorul principal în această acţiune. Dacă el pleacă la drum cu un text nepotrivit, neadaptat la condiţiile limbajului teatral păpuşăresc, munca îi este în zadar.

Prin natura lor, păpuşile trebuie să facă tot timpul ceva, să acţioneze, să întreprindă ceva pe scenă; să aibă reacţii la lumea înconjurătoare, *să vorbească prin gesturi, prin atitudini, prin tăceri*. Vorbele rostite trebuie să-i fie numărate unei păpuşi. Un bun scenarist îşi structurează mai întâi lucrarea ca pentru o pantomimă. După ce totul este clarificat din punct de vedere al acţiunii, al conflictului dramatic, al unei situaţii scenice, al coerenţei povestirii, autorul îşi rezolvă şi problema dialogurilor. Ele trebuie să fie concise, să incite la reacţii gestuale, le dezvăluiri comportamentale.

Nota umoristică, nota comică satirică nu poate lipsi dintr-un scenariu păpuşăresc. Chiar şi atunci când subiectele unor scenarii (adaptări după opere clasice, basme, piese de teatru, povestiri) au o mai pronunţată latură de dramă, adaptarea scenică trebuie astfel făcută încât anumite relaţii şi stări conflictuale să fie exprimate printr-un limbaj comic. Se creează astfel un echilibru între liric-comic-dramatic, în folosul general al spectacolului.

Se atribuie adesea unor scenarii, unor texte originale sau chiar unor pagini de proză umoristică calificativul de *păpuşăresc* ori *nepăpuşăresc*. Deci, din capul locului, specialiştii în creaţia scenică de animaţie ştiu cum să semnalizeze dacă un text este sau nu potrivit pentru un spectacol cu păpuşi (marionete). Ce ar trebui să înţelegem prin aceste calificative? După părerea noastră o lucrare dramatică este sau nu păpuşărească în funcţie de disponibilităţile ei pentru metamorfoze de ordin vizual, pentru deschiderea ei către farsă, către relevarea unor situaţii „în doi peri" pe care regizorul să le poată modela cu gândul la efecte scenice spectaculoase, la prezentarea unor personaje foarte bine caracterizate, capabile să primească înfăţişarea lor de măşti, cu linii stilizate, îngroşate sau caricaturizate, în funcţie de sensurile

mesajului dramatic. Anumite semne ce conduc spre latura de vizualizare maximă a unui text ne apropie de personajele comediilor lui Alecsandri şi Caragiale, şi ne ajută să definim ceea ce înseamnă a fi păpuşăresc. Câteva titluri din proza lui Caragiale ne conduc la ţintă: **Cum se înţeleg ţăranii**, **Căldură mare**, **Bubico**, **Un pedagog de şcoală nouă** ş.a. De asemenea, **Chiriţele** lui Alecsandri s-ar putea cu uşurinţă adapta pentru teatrul de păpuşi – **Cânticelele comice** şi piesa scurtă **Iaşii în carnaval**. Din scrierile contemporane putem alege şi adapta proză comică de Valentin Silvestru, Ion Băieşu, Teodor Mazilu, Dumitru Solomon ş.a.

Pornind de la elementele păpuşăreşti care în fapt înseamnă metafore exprimate prin substanţă lirică şi comică: farsă, comic burlesc, absurd, caricaturizare, grotesc, fabulos, avem în vedere viziunea asupra tuturor componentelor artei spectacolului: regie, scenografie, dramaturgie, muzică şi, nu cea de pe urmă, interpretarea actoricească şi de animaţie. Condiţia dominantă de „păpuşăresc“ trebuie s-o îndeplinească toţi partenerii legaţi prin actul de zămislire a unui spectacol de animaţie. Acest act este rezultatul unui autentic sincretism al artelor topite într-o formă unitară de creaţie, pătrunsă de poezie, romantism, naivitate, nostalgie, uimire etc.

## *Spiritul timpului şi sincronismul unor teme repertoriale*

Cu scopul de a aduce în prim plan şi alte episoade caracteristice etapei de evoluţie contemporană a artei de animaţie, revenim la problema sincronismului, asupra căruia ne-am mai referit şi în pagini anterioare, având în atenţie un fapt inedit.

Unul dintre marii noştri scriitori, George Călinescu, totodată istoric literar de renume, critic, a fost profund îndrăgostit de teatrul de păpuşi. În cadrul unor şuete literare şi seri de poezie

organizate în propria locuinţă, marele scriitor avea plăcerea să ofere oaspeţilor şi câte un spectacol de păpuşi.

Textele, păpuşile şi reprezentaţiile aparţineau creaţiei unicului autor – George Călinescu. Nu mică era surpriza când invitaţii îşi descopereau calităţile dar mai ales „ifosele" în personajele ce evoluau în penumbra draperiilor, sub pale de lumină izvorâte din filigranate sfeşnice cu lumânări aprinse. Dincolo de atmosfera sensibilă a unor asemenea întâlniri se desprindea preocuparea foarte serioasă a marelui scriitor pentru valorile teatrului de animaţie. Multe din scenetele volumului său de teatru, publicat în 1965 – sunt parcă toate scrise pentru păpuşi şi marionete. Pline de haz, pline de ironie, seducătoare prin nota lor de subtilă parodie, povestirile şi farsele dramatice călinesciene s-au constituit într-un autentic model privind abordarea modernă a unor motive şi teme teatrale clasice, culte sau folclorice (**Basmul cu minciunile, Napoleon şi Sfânta Elena, Despre Mânie sau Napoleon şi Fouché, Răzbunarea lui Voltaire, Tragedia Regelui Otakar şi a prinţului Dalibor, Fluturile, Irod împărat, Brezaia, Crăiasa fără cusur, Soarele şi luna**). O adevărată integrală Călinescu, integrală păpuşărească, s-ar putea ridica în câteva stagiuni, care să rămână ca o acţiune plină de neprevăzut şi de surprize în viaţa unui teatru.

Purtând în amintire vii imagini ale spectacolului montat de Manole Al. Foca pe scena Teatrului de păpuşi din Iaşi cu **Tragedia regelui Otakar**, am realizat cu studenţii în anii din urmă multe dintre scenetele călinesciene. Vigoarea şi subtilitatea textelor, plasticitatea limbajului dramatic, au fost elemente care i-au stimulat şi antrenat pe studenţi pe parcursul a numeroase şi plăcute ore de studiu. Unul dintre texte ne-a atras cu deosebire atenţia – **Despre mânie sau Napoleon şi Fouché**. Napoleon joacă în toată puterea rolului pe un adevărat Polichinelle sau Punch, iar Fouché este foarte apropiat de Hadjival, partenerul lui Karagöz. O ironie necruţătoare este îndreptată către manifestările dictatoriale şi inconştiente ale personajului legendar încoronat. Ascultând toate bârfele de la curte, Napoleon ia hotărâri definitive. Condamnă rând pe rând la moarte pe toţi apropiaţii, prietenii şi cunoştinţele sale mai intime, mânios că

aceştia au îndrăznit să gândească şi să acţioneze altfel decât el ar fi decis. Doar Punch, cunoscându-i reacţiile şi comportamentul, i-ar fi „terminat" pe toţi astfel, făcându-i praf şi pulbere. Nici Jozefina, împărăteasa, iubita lui, n-a scăpat de un asemenea sfârşit. În final, Fouché cade şi el împuşcat.

Ironia lui Călinescu este cu atât mai plină de substanţă cu cât ea acoperă o lume a Europei plină de conflicte începând din Veacul Luminilor, trecând prin vremea lui Napoleon şi ajungând în plină eră de totalitarism, în care spectatorul din România este invitat, în 1965, să judece deciziile dictatorului corsican din secolul al XIX-lea.

Dario Fo, marele om de teatru al Italiei contemporane, îşi caută, începând de prin 1968, noi forme de expresie, în stilul teatrului popular, forme de expresie plastică. (Ce coincidenţă! G. Călinescu s-a îndreptat spre acelaşi lucru în scrierile lui de teatru.) Actorul şi regizorul italian scrie mai degrabă scenarii – menţionează Ileana Berlogea în cartea sa **Teatrul şi societatea contemporană** – cu intenţia de a le juca imediat, pretexte dramatice metamorfozate de îndată în act teatral „aceste texte au în ele, în afara ancorării în fapte şi evenimente uşor de recunoscut de spectatori şi puterea de a rezista timpului". Ne-a ajuns în mână un asemenea text al lui Dario Fo – **Napoleon şi Nelson – la cabaret**. Descoperim astfel că scriitura are mari disponibilităţi păpuşăreşti. Studenţii sunt atraşi de text şi îl introduc într-un spectacol de cabaret (spectacol de licenţă al promoţiei din 2000). Cele două texte avându-l erou principal pe Napoleon fac parte, lucru cert, din aceeaşi familie, din aceeaşi orientare, scrise parcă sub acelaşi imbold. Scriitorii aproape sigur nu se cunosc nici personal şi nici prin lectura textelor cu pricina. (Textul lui Călinescu apare cu câţiva ani înainte.) Dar să vedem cum stau lucrurile, lecturând, prin comparaţie, scurte fragmente.

G. Călinescu – **Despre mânie sau Napoleon şi Fouché**
(fragment)

NAPOLEON *(Bine dispus, plimbându-se prin salon.)*: Fouché, vreau să văd pe Madame de Stäel, această femeie eminentă, cu care Franţa se onorează. Sugerează-i să-mi ceară o audienţă.
FOUCHÉ: Sire, Madame de Stäel a fost împuşcată.
NAPOLEON: De cine, Fouché? Nu ştiu nimic. Crimă pasională? Atacată de bandiţi? E o pierdere ireparabilă.
FOUCHÉ: A împuşcat-o maiestatea-voastră, vreau să zic, eu; nu eu, tribunalul, din ordinul maiestăţii-voastre.
NAPOLEON: Ţi-am dat eu ordin să împuşti pe Madame de Stäel?
FOUCHÉ: Da, maiestate.
NAPOLEON: Eşti nebun. Să vie îndată Talleyrand.
FOUCHÉ: Imposibil, sire, Talleyrand nu poate veni. E mort.
NAPOLEON: A murit Talleyrand? Diplomatul cel mai strălucit al Franţei şi colaboratorul meu nepreţuit?
FOUCHÉ: Da, maiestate, a fost executat.
NAPOLEON: Talleyrand executat? De cine?
FOUCHÉ: Din ordinul maiestăţii-voastre. Era de faţă şi răposata împărăteasă, augusta soţie a maiestăţii-voastre.
NAPOLEON: Cum răposată? Moartă Iosefina, scumpa mea consoartă, tovarăşa statornică a gloriei mele?
FOUCHÉ: A fost împuşcată, sire, din ordinul maiestăţii-voastre, fiindcă a băut cafea.
NAPOLEON: Dar e o inepţie, un act de imbecilitate inedit în istorie. Să vină îndată mareşalii mei, Masséna, Lannes, Ney, Bernadotte, Grouchy.
FOUCHÉ *(Zăpăcit.)*: Sire, au fost împuşcaţi.
NAPOLEON *(Sarcastic şi calm.)*: Din ordinul meu. Nu-i aşa?
FOUCHÉ: Da, maiestate.
NAPOLEON: Idiotule, nu pricepi o iotă din alfabetul artei politice, deşi ţi-am făcut cadou operele lui Machiavel legate în *peau de chagrin.* Eşti ministrul poliţiei cel mai

catastrofal. Duh divin al lui Alexandru cel Mare! Cum voi mai da bătălia de la Austerlitz fără Masséna? Ce vor fi Eylau fără Ney, Friedland fără Lannes sau Waterloo fără dobitocul de Grouchy, care urma a se rătăci cu trupele sale? Cum va putea Bernadotte întemeia dinastia regală a Suediei? Şi eu cum voi face marea renunţare, divorţând de Iosefina ca să iau pe Maria-Luisa? Află de la mine, nefericit Fouché, mânia unui împărat, ajutată de violenţe, e un mijloc teatral de a inspira teamă şi respect. Furia fără pedepse exemplare din când în când este ineficace, o lamentabilă bufonerie; cruzimea sistematică, un semn de demenţă. Vreau să fiu August, nu Caligula. Prin urmare, lamentabil Fouché, ordinele se execută...

FOUCHÉ *(Umil.)*: E ceea ce am şi făcut, maiestate.

NAPOLEON: Taci din gură, *propre-a-rien*! Am zis se execută, însă cu întârziere sau cu gloanţe oarbe, spre a da prilej împăratului să repare la vreme excesele furiei. *(Scutură clopoţelul.)* Vei face îndată un exerciţiu, spunând gardei să te împuşte din ordinul meu. După execuţie, nu uita să-mi aduci rapoartele secrete. *(Napoleon iese pe uşă urmat de Fouché.)*

FOUCHÉ: Preabine, sire! *(Afară, către grenadieri.)* Hei, bravi soldaţi, împăratul a poruncit să mă executaţi.

GRENADIERII: Nu-i prost împăratul, prea aveai creierul pus pe moaţe, parcă-ţi trecea meridianul pe sub pat! *(Dau să pună mâna pe el, să-l ducă la zid.)*

FOUCHÉ: Nu vă atingeţi de mine, nu mă împuşcaţi, încă. Maiestatea-sa doreşte ca aceste ordine de prestigiu să fie executate cu întârziere sau cu gloanţe oarbe.

GRENADIERII: Ha, ha, ha! Cu întârziere. Zât, *lady,* nu face gât. Hai să te fac cu grădiniţă pe piept, să te şterg din cartea de imobil. *(Tobe.)* Jos trădătorii, trăiască şeful, *vive l'empereur, vive la France*!

*(Fouché cade împuşcat.)*

Dario Fo – **Napoleon şi Nelson – la cabaret** (fragment)

VOCE LA MICROFON: Şi a fost Revoluţia Franceză!
*(Intră, din părţi opuse, Napoleon şi Nelson; se ciocnesc unul de altul.)*
NAPOLEON: Pardon!
NELSON: Excuse me!
NAPOLEON: Sunt foarte neatent... Îmi pare rău...
NELSON: V-am lovit? E numai vina mea! Trăiască Regele!
NAPOLEON: Trăiască Republica!
*(Ies, reintră, se ciocnesc din nou.)*
NAPOLEON: Fii atent, ce dracu!
NELSON: Dumneata fii atent! Nici nu te uiţi pe unde calci!
NAPOLEON: Hei, ia ai grijă cum vorbeşti!
NELSON: Dumneata să ai grijă... Nu ştii cine sunt eu!
NAPOLEON: Şi nici nu mă interesează!
NELSON: A, nu?! Atunci află că eu sunt Amiralul Horace Nelson!
NAPOLEON: Iar eu sunt Generalul Napoleon Bonaparte!
NELSON: N-am auzit de dumneata!
NAPOLEON: O să mai auzi de mine!
NELSON: Şi dumneata o să mai auzi de mine!
NAPOLEON: Da?! Când, mă rog?
NELSON: Roagă-te la Dumnezeu să nu declare Anglia război Franţei.
NAPOLEON: O să declar eu război Angliei!
NELSON: Dar nu ştii că, dacă declari război Angliei, cât ai clipi din ochi o să ai împotrivă Austria şi Germania?
NAPOLEON: Mă faci să râd. Eu, din patru bătălii, ajung în Italia; îi înving pe toţi... şi merg înainte!
NELSON: Şi ce-mi pasă mie?
NAPOLEON: Invadez Austria – trei sute de morţi!
NELSON: Hm, trei sute de morţi... mare brânză! Eu fac o expediţie în Honduras, plecăm cinci sute... şi venim înapoi cinci!

NAPOLEON: Şi-atuncea eu îţi invadez Germania: bătălia de la Lipsca – două sute de morţi! Pe urmă ajung la Rin – alţi trei sute de morţi. Pe urmă fac stânga-mprejur şi la Austerlitz distrug toată armata austriacă şi pe deasupra las acolo şi zece mii dintre-ai mei, şi ţi-am închis gura. Na, sâc!

NELSON: Hai, ia-o-ncet! Să nu sărim peste cal! De unde eşti tu?

NAPOLEON: Din Corsica.

NELSON: Atunci eu îţi invadez Corsica.

NAPOLEON: Mă doare-n cot! Îmi fac casă la Paris şi mă-nsor!

NELSON: O, dar atunci nu mai e frumos… ce zici tu dacă eu îţi fac o blocadă în Mediterana şi tu nu mai ai nici o navă pentru debarcări?…

NAPOLEON: Şi eu te fac să-ţi pierzi un ochi!

NELSON: Iar eu, chiar şi cu un singur ochi…

NAPOLEON: Îţi pierzi şi braţul drept…

NELSON: Şi-atuncea mă duc în Rusia şi te spun ţarului că eşti piază rea!

NAPOLEON: Şi eu mă duc la Moscova şi-i trag două palme!

NELSON: Da, da, du-te tu în Rusia, că la întoarcere îţi pierzi pe drum toţi soldaţii…

NAPOLEON: Ei şi, ce mă interesează, toţi sunt voluntari spanioli şi portughezi!

NELSON: Aha, nu te interesează… atunci eu îţi distrug toată flota franceză în bătălia de la Trafalgar!

NAPOLEON: Şi tu mori!

NELSON: O, chiar că eşti piază-rea…

Am ţinut să apelăm la această comparaţie cu intenţia de a demonstra că şi în domeniul artei de animaţie, pornindu-se de la criterii de alcătuire ale unor scenarii adecvate limbajului specific, impulsurile de creaţie ale autorilor dramatici, în acest caz, se manifestă în pas cu spiritul timpului, indiferent de zona geografică în care ei trăiesc. Nevoia de modernitate, nevoia de adaptare la întregul univers de semne al lumii în care trăim ne determină să fim receptivi la tot ceea ce este nou, ne determină să proiectăm

şi să înfăptuim noi înşine, în ipostaza de creatori sau în cea de spectatori (beneficiari, co-creatori), o realitate nouă care să răspundă multiplelor cerinţe ale vieţii, în plan psihologic-social-cultural.

Acelaşi proces are loc în domeniul artei spectacolului în genere. Toate componentele sale, regia, scenografia, interpretarea actoricească, procesul de animaţie, muzica, dansul, se contopesc într-o materie unitară prelucrată prin mijloace şi tehnici moderne. Şi nici în această privinţă arta noastră de animaţie nu a rămas tributară unor maniere de lucru învechite, depăşite de vreme, tradiţionaliste prin viziune şi modalităţi de exprimare. Dacă abia la începutul secolului al XIX-lea Teatrul de păpuşi românesc se defineşte pe sine – în contextul vieţii cultural-artistice naţionale – rămânând doar la formele de expresie popular-folclorice, în secolul următor, puterea noastră de recuperare a timpului mai puţin folosit în acest domeniu al creaţiei a fost cu totul deosebită. Autorităţile au fost interesate – după cum am văzut – să sprijine, un timp, dezvoltarea artei de animaţie, cu mijloace financiare extrem de reduse (actorii-păpuşi nu depăşesc, în cele mai multe cazuri, înălţimea de 40 – 50 cm), prin aceasta găsindu-se forme atractive de impact cu importante categorii de public, în sistemul artei controlate temeinic, în plan propagandistic, ideologic. Din punct de vedere cultural, etapa la care ne referim a fost un câştig, pentru creatori şi pentru public (cursuri de profesionalizare – specializări – schimburi de experienţă – organizarea unor stagiuni permanente de spectacole cu trupe stabile, turnee naţionale şi internaţionale etc.).

În limbajul modern al artei de animaţie s-au încorporat firesc elementele tradiţionale valoroase (în stilistica adaptărilor scenice a basmelor şi legendelor inspirate din folclor, a basmelor şi lucrărilor clasice de literatură şi dramaturgie românească şi universală; în linia plastică a viziunii scenografice, în tehnica de construcţie şi mânuire a păpuşilor, în stilul de interpretare bazat pe spontaneitate, improvizaţie, în muzica de spectacol etc.). Nici un spectacol construit în datele cele mai evidente ale semnelor moderne nu poate fi străin de „uneltele“ şi „meşteşugurile“ lui Pulcinella, în cazul nostru de năzdrăvăniile lui

Vasilache şi a partenerilor lui de joc, purtători la rândul lor a spiritului magic din lumea jocurilor şi ritualurilor străvechi. Fără această îmbrăţişare între vechi şi nou nici o evoluţie nu poate fi înţeleasă, nici o activitate sau acţiune umană nu-şi poate găsi sensul, ţinta.

În vara lui 1974, când ne-am întors în ţară din turneul pe care-l făcusem la Veneţia, în Italia, eram preocupaţi de realizarea unui spectacol pe care să-l prezentăm în spaţii deschise, în spaţii neconvenţionale. Reprezentaţiile oferite de noi publicului italian timp de nouă zile în tot atâtea piaţete ale Veneţiei ne lăsaseră amintiri şi impresii foarte puternice. Dialogul cu publicul, simpatia de care ne-am bucurat din partea acestuia, un public atât de iubitor şi interesat de teatru, ne-au făcut să ne gândim profund la condiţiile vieţii de spectacol de la noi de-acasă. Eram convinşi că publicul de la Iaşi sau din oricare altă localitate de pe harta ţării ar fi la fel de încântat şi de bucuros în faţa unui spectacol deschis, având la bază un subiect binecunoscut pe care să-l urmărească în forme şi imagini neobişnuite pentru el. Ne-am gândit cât ne-am gândit şi ideea a venit. Am hotărât să montăm o versiune scenică a basmului **Albă ca Zăpada** – după Fraţii Grimm, povestire cu adânci conotaţii psihologice şi de relaţii interumane. În viziunea noastră, spectacolul urma să fie un muzical şi să îmbine jocul păpuşilor cu jocul actorilor. Ne imaginam un cadru scenografic neobişnuit, care să sugereze ideea că patru actori formează o trupă ambulantă ducând prin lume, ca în vremurile de altădată, povestea micuţei prinţese crescută de o mamă vitregă. Ne trebuia un scenograf cu experienţă care să găsească soluţia, să găsească elementul definitoriu, simbolul acestui gând de spectacol. Lucra pe atunci la Opera din Iaşi pictoriţa scenografă *Hristofenia Cazacu*. I-am solicitat colaborarea. Peste puţin timp ne-am apucat de lucru. Scenografa a venit cu o propunere încântătoare. Ne-a arătat schiţa unei căruţe cu coviltir care urma să fie trasă de cei patru actori (îmbrăcaţi într-o costumaţie apropiată timpului Commediei dell'Arte). În viziunea regizorului *Constantin Brehnescu* şi a scenografei, căruţa căpăta – prin metamorfoze – alura de castel, de casă a piticilor în care jucau păpuşile, de căruţă propriu-zisă

pentru drumurile trupei ambulante. Actorul Ion Agachi – un talentat scenarist – a realizat în versuri povestirea spectacolului. Multe versuri fuseseră scrise pentru partiturile muzicale. Şi compozitorul *Sabin Păutza* a lucrat astfel la muzica de spectacol. Când spectacolul a fost gata toată lumea a fost fericită. Premiera a avut răsunet iar realizatorii spectacolului aşteptau vara cu gândul la prezentarea acestuia în aer liber. Vara a venit repede şi trupa şi-a pornit căruţa în parcul Copoului. Sub frunzele unor bătrâni castani, într-un spaţiu feeric, jucam sâmbăta şi duminica pentru publicul din parc. Spectatorii deveneau tot mai numeroşi. Succesul era deplin. Nu ne înduram să plecăm în vacanţă. Pe la jumătatea lunii iunie 1976, într-o duminică dimineaţă, după sfârşitul spectacolului, o distinsă doamnă se apropie de noi şi se recomandă: *Liliane Morin*, reprezentantă a Ministerului Culturii din Franţa. Emoţiile şi surpriza întâlnirii ne zăpăciseră complet. Dar ne-am lămurit în scurt timp. Distinsa doamnă (fusese şi ea păpuşăriţă cândva) venea în România să facă un contract cu o trupă care joacă în aer liber, în ideea invitării ei la ediţia din acel an a Festivalului Internaţional de Artă a Marionetei de la Charleville-Mézierès. La Bucureşti, fusese orientată către Trupa Teatrului pentru Copii şi Tineret de la Iaşi. Ajunsă la hotelul „Unirea" din Iaşi, în holul central, dăduse cu ochii de un afiş al Teatrului, care tocmai anunţa spectacolele cu **Albă ca Zăpada** din dealul Copoului. Şi *Liliane Morin* a venit la spectacol. A făcut cunoştinţă cu trupa, a cercetat decorul, păpuşile şi ne-a înaintat propunerea de a participa la Festival. Pentru noi tot ceea ce se întâmpla părea o poveste fantastică. În vremurile acelea, asemenea relaţii erau extrem de rare şi învăluite în mister. Dar după experienţa turneului din Italia, prinsesem mai mult curaj şi acordul nostru cu privire la o deplasare la Charleville-Mezières n-a întârziat. De fapt turneul nostru cu **Albă ca Zăpada**, în multe oraşe ale Europei, la sfârşitul anilor '70, confirma faptul că limbajul modern al spectacolului nostru era un fapt real şi că prin acest limbaj intrasem deja în dialog cu lumea.

## *Spațiul de joc al păpușilor*

Istoricii de teatru confirmă că în timpurile antichității păpușarii își dădeau spectacolele în temple (India) sau în locurile în care se manifesta teatrul de dramă cu actori: teatre în aer liber, colțuri ale unor piețe publice, curți și case ale unor notabilități ale timpului etc. Căsuța păpușilor pe mână și a marionetelor cu fire, lada sacră a păpușilor Wayang erau nelipsite păpușarilor. Ei își transportau bagajul de teatru și își organizau spațiul de joc acolo unde îi aștepta publicul.

În Europa Evului Mediu și a perioadei Renașterii precum și în secolele următoare, până azi, trupele ambulante de păpușari pornesc la drum cu „casteluțul" după ei – căsuța miracolelor – căsuța spectacolelor cu marionete – pregătită să-și deschidă ușile peste tot. Dar obișnuințele s-au manifestat și se manifestă divers în privința pregătirii locului pentru spectacolele cu păpuși. Unii actori își ascundeau păpușile sub o largă mantie pe care o foloseau ca paravan, ca parte de decor etc. Și spectacolul putea începe. Alții, la fața locului, se adaptau condițiilor ambientale, improvizând câteva elemente de bază ale unui spațiu de joc.

Cele mai importante spectacole realizate în perioada anilor '60-'70 din secolul trecut de către Peter Schumann sub genericul **Bread and Puppets** s-au construit pentru a fi jucate pe stradă în piețe publice. Și după cum ne povestește Ileana Berlogea în cartea sa **Teatrul și societatea contemporană**, Peter Schumann începe o experiență extraordinară la New York prin 1964. „În Strada 100 din Est Harlem, un cartier locuit mai ales de portoricani și de negri săraci, organizează cu copiii vagabonzi cel mai minunat și interesant atelier de creație, antrenându-i în realizarea unor spectacole... Din coșurile de gunoi copiii au adunat hârtie, pânză, sârmă și tot ceea ce le trebuia pentru a

confecţiona măştile lui **Unchiul cel gras** şi măştile şoriceilor care asaltau hrăpăreţi casele oamenilor."

În aceeaşi manieră protestatară, în Italia de astădată, Dario Fo, prin celebra sa montare, **Marea pantomimă cu drapele şi păpuşi mici şi mijlocii**, propunea un spaţiu de joc deschis, neconvenţional, atâta vreme cât interpreţii mânuiau la vedere două păpuşi, prima înaltă de trei metri, cu o gură enormă şi cu un imens baston de cauciuc şi a doua, un dragon alb cu verde, lung de zece metri. Cu aceste păpuşi erau evocate în faţa spectatorilor evenimentele ultimului sfert de veac din istoria Italiei.

Am legat mai strâns detaliile privitoare la spaţiul de joc al reprezentaţiei de păpuşi şi marionete de cele ale receptării mesajelor dramatice întrucât, după opinia noastră, apropierea publicului de lumea miraculoasă a unui spectacol actual, a unui spectacol modern şi transformarea spectatorilor în coautori ai reprezentaţiei de animaţie se pot realiza în condiţii ideale dacă ambianţa actului scenic nu rămâne tributară unor formule învechite, de mult bătătorite şi, dimpotrivă, ea rămâne deschisă unor invenţii spontane, în spaţiile cele mai diverse şi mai neobişnuite, în cadrul cărora oamenii de toate vârstele se pot întâlni cu teatrul.

În zilele noastre, nevoia ieşirii din convenţionalitate a spectacolului de păpuşi este foarte serios trăită. Aceasta în primul rând pentru a aduce un plus de mobilitate şi flexibilitate teatrului de animaţie în contactul său permanent cu publicul.

Nimic mai important pentru o trupă de păpuşari decât pregătirea unei reprezentaţii care să poată fi adaptată cu uşurinţă, în orice fel de spaţiu (piaţă, grădină, sală sau teren de sport, săli de clasă, săli de muzee, saloane de spital, holuri ale hotelurilor şi magazinelor etc.).

Experienţa pe care am avut-o în urmă cu mulţi ani, prin participarea trupei noastre cu două spectacole (unul de măşti – **Hercule în căutarea merelor de aur** de Valentin Silvestru şi unul de păpuşi – **Punguţa cu doi bani** după Ion Creangă) la un festival de teatru la Veneţia (Italia) a fost deosebit de importantă pentru abordarea în perspectivă a problemelor legate de arta spectacolului pe care o slujeam.

Timp de nouă zile, în nouă piețe ale orașului, fuseserăm programați să jucăm câte un spectacol, la ore convenabile pentru public. Jucam dimineața sau după-amiaza **Punguța cu doi bani**, iar seara, la lumina a două reflectoare, jucam **Hercule în căutarea merelor de aur**. Drumurile le făceam cu „vaporetto", iar bagajele noastre erau puține. La **Punguța**, aveam de transportat o umbrelă uriașă sub care se desfășura întregul spectacol. Prin rotirea umbrelei – ca a unui carusel – punctam mersul Boierului, în trăsură, pe tot parcursul întâlnirilor lui cu Cocoșul. Un paravan sub formă de hexagon viu colorat – așezat la baza umbrelei, întregea imaginea de carusel în cadrul căruia jucau păpușile. Puține la număr, acestea ne urmau peste tot, așezate cu grijă într-o lădiță specială, împreună cu recuzita. Piațetele în care jucam erau încântătoare. Înconjurate de ziduri ale unor case foarte vechi, dar foarte bine întreținute, ele erau punctul de întâlnire, într-un spațiu concentric – însorit doar câteva ceasuri dintr-o zi – al unor străduțe înguste, pietruite și ele din vremuri de demult și sclipind de curățenie. De la ferestrele larg deschise te priveau ochi prietenoși și curioși să vadă ce se petrece nou acolo, în spațiul din apropierea casei. Ajungeam la locul stabilit cu două ore înaintea reprezentației. Montam umbrela, pregăteam păpușile și rugam pe cineva de la o fereastră să ne dea o sursă de curent electric pentru boxele de amplificare a sunetului. Ni se răspundea cu foarte multă bunăvoință și amabilitate. Muzica populară românească, ce o transmiteam prin difuzoare, suna plăcut în ambianța piațetelor venețiene și îi aduceau pe spectatori la locul spectacolului. Afluența publicului era mare, de fiecare dată. Împărțeam programul, schimbam câteva impresii cu spectatorii prin cuvinte italienești și românești. Spectacolele – prezentate în limba italiană – se bucurau de o foarte bună primire din partea publicului. Dacă dimineața și după-amiaza, publicul era în cea mai mare parte format din copii și preadolescenți, seara, la **Hercule**, veneau mai mult adulții, tinerii. Atmosfera din piațete ne dădea prilejul de a intra în relații mai apropiate cu publicul decât în variantele spectacolelor organizate în spațiile convenționale. Experiența celor nouă zile de spectacole prezentate în piațetele venețiene au rămas pentru noi un adevărat punct

de cotitură în ceea ce priveşte orientările trupei privitoare la formulele deschise ale montărilor păpuşăreşti, capabile, în contextul unui repertoriu bine ales, să satisfacă preferinţele unui număr mare de spectatori de toate categoriile de vârstă şi din orice colţ al lumii.

Întorşi în ţară, ne-am gândit că pregătirea unor stagiuni estivale cu spectacole concepute a fi jucate şi în aer liber trebuie să ne preocupe foarte intens. Şi astfel, încă din vara anului 1974, am început să jucăm în parcurile oraşului, cu un program permanent, să ne instalăm „căsuţele păpuşilor" prin curţile şcolilor de cartier, să plecăm săptămâni întregi pe litoral şi să jucăm pentru miile de copii veniţi cu părinţii să se bucure de soarele şi apa Mării Negre. Jucam în *campinguri*, pe terenurile betonate din jurul marilor hoteluri, jucam în holurile hotelurilor, în taberele de copii etc. Interesul publicului pentru spectacolele noastre era uriaş. În repertoriu prezentam cu preponderenţă basme, farse populare, spectacole de varietăţi cu muzică – actori – păpuşi.

Ingeniozitatea regizorală şi scenografică se face tot mai mult simţită în diversitatea genurilor de montări actuale ale reprezentaţiilor de animaţie astfel încât clasicul *paravan* care pune în valoare (în condiţii sigure) expresivitatea păpuşilor şi a tuturor formelor de obiecte animate este conceput, astăzi, în fel şi chip (panouri mobile, fâşii de pânză uşor de ancorat în spaţiile scenelor improvizate, elemente de decor, trupurile actorilor, mobilier aflat întâmplător în cadrul suprafeţei de desfăşurare a jocului etc.). O mare atenţie este acordată, de asemenea, formulelor de spectacol deschise, în care totul se crează şi se adaptează la vedere, iar ideea de *paravan* dispare complet, actorii păpuşari animând marionetele în faţa spectatorilor. De altfel, această variantă de apariţie scenică în teatrul de animaţie îşi are şi ea originea în formula tradiţională a teatrului japonez – Bunraku.

## *Lumea contemporană şi aspecte ale receptării spectacolului de păpuşi*

Eliberat în mai mare măsură de sub dominaţia cuvântului şi a reacţiilor psihologice, teatrul contemporan a traversat în ultimele decenii ale secolului al XX-lea un timp al unor mari reforme, înnoiri şi transformări pe linia afirmării ideii de autonomie a artei spectacolului – observă Ileana Berlogea în cartea sa **Teatrul şi societatea contemporană**.

Aprofundând înţelesul despre autonomia teatrului – deci despre modalităţile lui proprii de manifestare şi afirmare, toţi creatorii contemporani au fost preocupaţi de redescoperirea teatralităţii teatrului şi astfel arta teatrului apare şi în timpul nostru ca un punct de convergenţă al tuturor mijloacelor de expresie, „iar pentru a fi perfectă, trebuie să-şi subordoneze pe toate celelalte arte", spunea I.L. Caragiale.

Lumea spectacolului este o lume a sintezei artelor: pictura, sculptura, dansul, proza, versul, cântecul, sunetul, lumina, întregesc o adevărată simfonie. Dar această sinteză nu este un carnaval al artelor – după cum afirmă Gaston Baty, ci ea se realizează din interior, într-o stare de echilibru, în limitele căruia artele „comparate" au acelaşi regim şi trăiesc prin sincretism.

Contribuind la întregirea discursului contemporan despre nevoia teatralităţii teatrului, profesorul Ion Zamfirescu afirma: „Consider teatralitatea drept unul dintre marile mijloace de comunicare prin care spiritul uman şi-a putut propaga mesajele lui de cunoaştere şi de interpretare a vieţii. Nu văd o altă agregare de gândire, de materie şi de acţiune, ca spectacolul de teatru,

în stare să sintetizeze şi să dea expresie elocventă mai multor căi de percepere şi transfigurare a realităţii."*

Reevaluarea datelor privind originile străvechi ale teatrului, rediscutarea şi reanalizarea nevoilor spirituale ale fiinţei umane expusă unor mari confruntări cu problemele vieţii în secolul atât de zbuciumat care s-a încheiat; nevoi spirituale care-şi găsesc un autentic punct de sprijin în discursul teatral, în formele lui de expresie, în puterea lui catarhică, în puterea lui de compensare şi de revigorare în plan psihologic, gata oricând să contribuie la o reenergizare cu forţe pozitive a celui care şi-a pierdut din elanul vital, au fost impulsuri care au dus şi la redescoperirea păpuşilor şi marionetelor ca forme autonome de comunicare teatrală puse în slujba interesului pentru spectacol al unor largi categorii de public, cel tânăr şi foarte tânăr în special.

Referindu-se la aria de adresabilitate a teatrului de animaţie, în acord cu principiile artei contemporane, esteticianul Victor Ernest Maşek, în volumul său **Arta de a fi spectator** (Editura Meridiane, 1986), aduce în dezbatere probleme deosebit de importante privitoare la relaţia teatru – public. Ca gen dramatic specific, teatrul de animaţie îşi poate confirma valabilitatea numai în măsura în care se dovedeşte capabil să exercite o funcţie estetică proprie, şi, ca atare să răspundă unor necesităţi spirituale ale spectatorului, ce nu sunt sau nu pot fi satisfăcute de alte genuri de artă. Cu alte cuvinte, menţionează autorul, el va dăinui, prin proprie vitalitate şi nu doar prin „terapie intensivă", numai dacă se va adresa conştiinţei contemporane într-un limbaj şi cu un mesaj propriu. Astfel, toate eforturile de înnoire formală, fie sub aspectul unor modificări în structura şi aspectul păpuşilor, fie sub acela al unor împrumuturi din modalităţile de expresie ale altor genuri de artă a spectacolului se vor dovedi la fel de ineficiente, nefăcând decât să accentueze criza actuală a încrederii în forţa proprie de comunicare a păpuşii. Ceea ce este valabil pentru artă în genere, subliniază esteticianul, trebuie să fie valabil şi pentru cazul particular al artei de animaţie. Deci

---

* Ion Zamfirescu – **Probleme de viaţă teorie şi istorie teatrală**, pag. 28, Editura Eminescu, 1974

trebuie să o privim şi pe aceasta ca pe un mod specific de mediere şi transfigurare a realităţii potrivit capacităţilor cognitive ale publicului căruia i se adresează.

Se ştie că lumea copilului, realitatea sa este mult mai diversificată, mai bogată în nuanţe decât cea a adultului pentru că nu a fost încă în întregime conceptualizată, ne spune psihologul şi esteticianul Victor Ernest Maşek în cartea sa **Arta de a fi spectator**. Lumea copilului este dominată – în opinia sa – de fabulos, domeniul în care graniţele dintre real şi ireal, dintre posibil şi imposibil sunt mult mai permeabile. Fabulosul circumscrie o zonă a cunoaşterii intuitive în care rolul *compensativ* al imaginaţiei este hotărâtor. „Raportul dintre cunoscut şi necunoscut este, în universul spiritual al copilului, net în favoarea celui din urmă. Tocmai de aceea, în modul specific prin care copilul se raportează la realitate, necunoscutul nu rămâne un simplu zid opac ce limitează prin negativitatea sa spiritul investigator al copilului, ci se converteşte în ireal, în fantastic, din necesitatea de a umple un gol. Imaginaţia, puterea de reprezentare sunt solicitate la maximum la această vârstă, fantasticul – în deosebi prin intermediul mitului – având aici o funcţie compensatoare."*

Deosebit de interesant în studiul lui Victor Ernest Maşek, **Cui se adresează Teatrul de Animaţie?** este faptul că autorul, dezvoltând ideea particularităţilor de vârstă a copiilor, prin prisma unor diverse reacţii comportamentale ale acestora, în faţa realităţii, se referă pe larg la modalităţile de receptare ale artei – la vârstele tinere – comentând cu deosebire elementele specifice ale teatrului de animaţie – artă de care copiii şi tinerii se simt foarte legaţi. În acest context este relevat adevărul că arta de animaţie nu se poate supune criteriilor realiste de manifestare ca în cazul artei dramatice propriu-zise care-i prezintă pe scenă pe actorii în carne şi oase. Mijloacele de expresie în arta de animaţie sunt „precumpănitor simbolice" şi orice reprezentare scenică este o lume recreată şi doar analoagă, dar nu identică celei reale, „păpuşa fiind de fapt un model al modelului

---

* Victor Ernest Maşek – **Arta de a fi spectator**, Editura Meridiane 1986, pag. 132

care este actorul" şi ea „remodelează o lume deja modelată". Este accentuată ideea că teatrul de animaţie este o lume de simboluri şi convenţii, este o lume a miturilor, iar modul de structurare a realităţii în spectacolul de păpuşi şi marionete „trebuie să corespundă aşteptărilor lor cognitive, deci modului lor propriu de a vedea şi a-şi explica realitatea în chip imediat, prin intermediul mitului, al metaforei feerice sau al personajelor fantastice." Basmul şi fabulosul nu pot fi eliminate din arta pentru copii, susţine Ernest Maşek, pentru că ele sunt sursa de mituri ce populează universul spiritual al copilului. Copilul va accepta fără rezerve convenţia mitului din cauza capacităţii lui limitate de a interveni efectiv în configurarea şi transformarea, în sensul dorit, a unor acţiuni şi evenimente din realitate, sentimentul lui de neputinţă fiind defulat prin forţa fabuloasă a personajelor mitice, care întruchipează o apreciere exagerată, o absolutizare până la miracol a posibilităţilor eroului. Şi autorul susţine o adevărată pledoarie pentru basm în general şi pentru basmul păpuşăresc în special – ca forme de artă receptate în profunzime la vârsta copilăriei. Aceasta pentru că, susţine autorul, „basmul este una dintre principalele modalităţi prin care copiii încep să cunoască realitatea sub forma unor puternice trăiri emoţionale, pentru că basmul transfigurează elemente esenţiale şi stări fundamentale ale existenţei umane. El redă, într-o simplitate tipizantă, relaţiile elementare şi categoriile de bază ale vieţii. Cel mic este confruntat cu cel mare, frumosul cu urâtul, bunul cu răul. Astfel, copilul – spectator se întâlneşte cu o realitate redusă la elementele de bază antinomice. Basmele nu arată o imagine nerealistă şi greşită a lumii, ci o realitate redusă la structuri simple."

Arta de animaţie este – după părerea lui Victor Maşek un mijloc exemplar de al pune pe micul spectator în contact cu lumea vizuală a teatrului, cu procesul de sincretism al artelor componente în universul unei reprezentaţii scenice. Oricât de „măiestrit povestită" şi oricât de bine cunoscută i-ar fi copilului anecdotica basmelor, el doreşte cu ardoare *„să vadă* desfăşurându-se aievea, înaintea ochilor săi, fantasticele aventuri ale eroilor îndrăgiţi". Dar aceştia au un „caracter pronunţat

simbolic", o înfăţişare deosebită şi anumite însuşiri pe care copilul nu le poate recunoaşte în realitatea obişnuită, cotidiană. Actorii de la teatrul dramatic nu pot întruchipa, credibil, aceste personaje de basm, fără a-şi pierde mult din aura mitică, din caracterul foarte general şi abstract, de patern, de prototip comportamental. „Încercările de a repovesti în scenarii interpretate de oameni (actori) aventura *Micului Prinţ*, a *Aliciei*, a micuţei prinţese *Albă ca Zăpada* şi a piticilor ei, au reprezentat tot atâtea eşecuri." Şi autorul susţine, astfel, idea că forţa magică de evocare şi sugerare a miracolului, expresivitatea simbolic-imobilă a păpuşii, potenţată de măiestria unei sensibile mânuiri se dovedesc de neegalat prin nici o altă modalitatea de expresie teatrală. Se adaugă la aceasta şi şansa artistului păpuşar de a modifica după voie sau după importanţă o anume dimensiune a personajelor (metamorfozarea). Se pot crea, în acelaşi context, efecte vizuale extraordinare capabile să sugereze miraculosul şi feericul. Şi ca o concluzie a cercetărilor sale referitoare la contactul copiilor cu arta animaţiei, autorul afirmă că „teatrul de păpuşi şi marionete constituie limbajul cel mai potrivit, dacă nu unicul, de a repovesti spectatorilor săi, indiferent de vârstă, prin imagini concrete, lumea fabuloasă, populată de mituri şi binecuvântată de miracole, a copilăriei."

Analiza detaliată pe care o face Victor Maşek asupra relaţiei dintre arta de animaţie şi publicul său cel mai fidel aduce în prim plan unele probleme teoretice legate de fenomenul de receptare şi comunicare artistică. Aflăm astfel că şi spectatorul se manifestă, în receptare, sub forma unor anumite înzestrări, sub forma unor capacităţi de a asimila informaţia estetică codificată în diverse limbaje artistice (în cazul nostru era vorba de limbajul specific al teatrului de animaţie). Comunicarea artistică pune în evidenţă după cum am văzut, cu o deosebită pregnanţă implicaţiile creatoare ale actului de percepere a operei de artă. Receptorul, susţine Ernest Maşek, nu mai este un simplu element de referinţă pasiv, nu mai este un simplu beneficiar al operei de informaţie estetică, ci „un partener de dialog, co-răspunzător de destinul estetic al operei". Am văzut prin ideile şi faptele de artă comentate că doar prin intermediul procesului de comunicare

încheiat între creator şi receptor este posibilă valorificarea socială a artei, în planul formativ şi educativ. Printr-o întruchipare expresivă a personajelor de basm – păpuşi animate cu multă simţire şi cunoaştere a codurilor de limbaj, de către actori mânuitori, spectatorul tânăr în formare, însetat şi el de cunoaştere, îşi proiectează atitudini şi comportamente după modelul eroilor de basm având ca ţintă înalte valori morale şi spirituale. Într-un alt studiu al său despre *Receptarea ca încheiere a procesului de comunicare artistică*, referindu-se la *participarea creatoare a spectatorului*, în contextul fenomenologiei artei, Ernest Maşek subliniază că *receptarea artistică* se mişcă spontan şi intuitiv – de la formă la conţinut şi din nou apoi la formă. Drumul de la formă la conţinut este sinonim cu „dezlegarea misterului" construcţiei interne a operei, iar reîntoarcerea de la conţinut la formă, o repetare a actului de creaţie în fantezia receptorului. Autorul se referă aici la un lucru deosebit de important în legătură cu explicarea procesului de receptare artistică. Aceasta presupune, după opinia lui, nu numai înţelegerea limbajului artei, nu numai trăirea modelelor exemplare ale vieţii şi nu numai interpretarea lor individuală, ci „reproducerea acestor imagini şi forme în fantezia receptorului." Şi pentru ca această „reproducere" să poată avea loc, trebuie ca şi „contemplatorul, cititorul sau auditorul operei să reproducă în conştiinţă actul creaţiei; el trebuie să devină, în modalitatea sa proprie, regizor, actor, ilustrator, dirijor sau restaurator al operei percepute".

A vorbi, aşadar, astăzi, despre arta actorului păpuşar, înseamnă a reflecta mai întâi asupra interesului pe care îl manifestă oamenii, în zilele noastre, pentru teatrul de păpuşi şi marionete. La o acerbă concurenţă cu jocurile pe calculator, cu atracţia televiziunii care ne răsfaţă prin confort, se mai lasă oare acum publicul sedus de naivitatea jocului de păpuşi? Întrebarea ne frământă adesea pe toţi cei care, prin destin, am rămas moştenitori ai averilor lăsate de Pulcinella, Punch, Petruşka, Polichinelle, Hanswurst, Vasilache şi Mărioara şi încă mulţi patroni ai scenei păpuşăreşti. Dar care ar fi modalitatea prin care am putea percepe, cât mai aproape de adevăr, gradul de interes al publicului actual faţă de păpuşile-actori? Sigur, putem afla multe lucruri

din sondaje de opinii, bunăoară, din statistici asupra numărului de spectacole şi spectatori înregistrate în arhivele unor importante trupe, din dezbateri psiho-pedagogice şi de analiză estetică etc. Creatorii de spectacole cunosc, însă, o modalitate proprie muncii lor, veche de când lumea, aceea de a intra în contact cu publicul, în ambianţa spectacolului popular, a spectacolului desfăşurat în spaţii deschise, eliberat de rigorile şi stereotipiile reprezentaţiilor convenţionale. Întâlnirea neaşteptată a publicului cu un spectacol de păpuşi şi măşti care îi iese în cale, (într-o piaţă publică, într-un parc şi loc de joacă, într-un hol al unui mare hotel, într-o sală de sport, pe stradă) îl determină a-şi manifesta cele mai pure reacţii în faţa a ceea ce e de văzut şi de auzit. Oamenii, de bunăvoie, se opresc sau nu în spaţiul evenimentului şi se manifestă fără nici o reţinere. Numărul celor care rămân la spectacol este, de fiecare dată, impresionant. Publicul este extrem de divers prin vârstă şi preocupări. Ne strecurăm, adesea, cu priviri ascuţite, printre spectatori şi observăm, cu nesaţ, reacţiile acestora în faţa faptului scenic: explozii de bucurie la apariţia păpuşilor, participarea la confruntarea caracterelor dramatice, mari satisfacţii în faţa elementelor plastice de maximă vizualitate, implicarea în substanţa acţiunii sau o căutată şi prudentă detaşare, faţă de iluzia scenică, uneori o privire uşor ironică la adresa interpreţilor care se cred prea convingători etc. Şi întrebările ne urmăresc din nou: este oare bine că folosim procedee tradiţionale precum cele ale spectacolului de sărbători, ale spectacolului de piaţă publică sau ale reprezentaţiei de bâlci, spre a observa interesul publicului de azi pentru spectacolul de animaţie? Un anume instinct ne-a îndreptat către aceste modalităţi deschise de exprimare teatrală, eliberate de prejudecăţi, dar conectate la nevoile estetice ale timpului în care trăim. Tocmai acest instinct ne-a orientat către descoperirea sau redescoperirea unui spaţiu ideal de joc, locul unde în plan spiritual şi emoţional se înfiripă un viu contact între actorii-păpuşari şi spectatori.

În ultimii zece ani am experimentat împreună cu studenţii acel gen de spectacole care să poată avea loc oriunde: în spaţii restrânse şi improvizate, în spaţii mai largi, acolo unde să nu fim constrânşi de utilizarea forte a aparaturii şi echipamentelor

tehnice sofisticate. Este aceasta o modalitate de a pune în valoare cu mai multă uşurinţă anumite trăsături specifice limbajului păpuşăresc: improvizaţie, animarea şi însufleţirea în joacă a unor obiecte ce devin personaje prin metamorfoză, construirea la vedere a unor păpuşi miniaturale sau supradimensionate, care să prindă viaţă sub privirile spectatorilor, şi, nu în ultimul rând, evidenţierea acelor capacităţi cu totul speciale ale actorilor-păpuşari de a-şi manifesta creativitatea prin magia păpuşilor însufleţite de sensibilitatea lor aparte, de inteligenţa lor iute, de observaţia profundă şi imaginaţia fără opreliști, de forţa comunicării.

Temele abordate în asemenea spectacole sunt cele din lumea basmelor, a legendelor şi povestirilor cu încărcătură mitologică, teme comice şi satirice, conţinute în pagini celebre din literatura dramatică românească şi universală, adaptate desigur limbajului teatral specific păpuşăresc.

După opinia noastră între tradiţie şi inovaţie a existat şi va exista mereu – stă aceasta în firea lucrurilor – o punte de legătură în substanţa căreia se află ascunsă misterioasa matrice care declanşează fenomenul creator în arta actorului-păpuşar dintotdeauna. Această idee este subliniată şi de remarcabilele note ale Letiţiei Gâţă, apărute în studiul **Teatrul de păpuşi românesc – artă nouă şi străveche**: „Caracterul popular, legătura cu actualitatea imediată şi spontaneitatea satirei rămân până astăzi trăsăturile esenţiale ale spectacolului de păpuşi şi, ca o condiţie de creaţie intimă, se semnalează distinct ideea de a nu sacrifica tentaţiilor tehnice graţia naivă a păpuşii, umanismul ei discret."

Care va fi viitorul teatrului de păpuşi şi marionete? Răspundem prin a ne gândi la viitorul artei în genere. Ernest Maşek argumentează că arta este şi, mai ales, va fi necesară şi justificată în viitor, ba chiar va fi şi mai necesară decât a fost până acum. Şi aceasta datorită faptului că producerea şi receptarea operei de artă vor reprezenta singurele modalităţi de confirmare a unora dintre „forţele umane esenţiale" vizând sfera afectivităţii şi nevoia individului de autocunoaştere şi autoexprimare. „Vom avea nevoie de artă mai mult decât oricând, pentru că, în lipsa momentului ei de adevăr uman – vizibil doar la lumina unor

mari explozii ale afectivității, condiția omului riscă să se transforme în cea a unui robot perfect, acționând fără greșeală și cu anonimă eficacitate. De aceea, ca nicicând până astăzi, omul va avea nevoie de acea oglindă paradoxală a artei în care te găsești, nerecunoscându-te, de acea oglindă care, reîntâlnindu-l cu sine, să-i aducă aminte că e capabil de visare și duioșie, nu numai de luciditate statistică și eficiență pragmatică, că știe să se uimească în fața viitorului, nu numai să-l prevadă în formele unor prognoze riguroase și adesea fataliste."*

Putem, așadar, conchide că receptarea spectacolului de animație se manifestă în condiții dintre cele mai bune dacă legile acestei forme de artă sunt respectate, sunt împlinite. Publicul tânăr și publicul de toate categoriile de vârstă este fără îndoială câștigat de lumea păpușilor și marionetelor cu condiția ca mesajele transmise de spectacolul de animație să fie în directă concordanță cu aspirațiile, cu chemările sensibile ale vârstelor, cu nevoia acestora de vis și de perpetuă angajare în recrearea lumii.

În concluzia acestui capitol am dori să reluăm câteva idei de bază dezvoltate până acum, cu intenția de a semnala importanța lor, ori de câte ori se ivește prilejul să ne apropiem de lumea cunoscută sau mai puțin cunoscută a *Teatrului de animație*.

Teatrul de animație este mai întâi de toate teatru – o artă a artelor, o artă de sinteză, cu un limbaj autonom. Ea își găsește principala motivație și susținere psihologică în dorința omului, manifestată încă de la începuturile existenței pe pământ, de a se exprima și a dialoga cu semenii despre condiția sa în univers, despre relațiile sale cu universul.

Beneficiind de un limbaj autonom, teatrul de animație are anumite specificități, anumite particularități și caracteristici. Încercăm să enumerăm câteva dintre acestea: se exprimă metaforic, prin intermediul *măștilor-păpușilor-marionetelor*, obiecte cu valoare de simbol, create prin procedee aparținând artei plastice, dar acționate și puse în valoare după legile teatrului. Punctul inedit, punctul de mare originalitate a acestei arte este

---

* Ernest Mașek – **Arta viitorului**, Editura Meridiane, 1979, pag. 156

modalitatea de îmbinare, într-o singură „fiinţă“ (omul şi păpuşa) a unei materii inerte (figurina) cu dinamismul, vitalitatea şi voinţa de creaţie a păpuşarului. Finalitatea acestei îmbinări, a acestei simbioze este crearea unei alte lumi, născută din imaginaţie, din mit, din joacă. Sensurile acestui joc sunt „magice“, subtile, spontane, pline de neprevăzut, în continuă metamorfoză şi exprimă tendinţele de eliberare ale omului de angoase, obsesii, agresări de tot felul, tendinţele lui de eliberare din banalitatea, şi în multe dintre cazuri, brutalitatea luptei de fiecare zi pentru existenţă.

Teatrul de animaţie nu copie şi nu imită realitatea. El este maestru în a o sugera, printr-un limbaj poetic vizual, cu preponderenţă gestual şi de mişcare a obiectelor însufleţite, cu mijloacele povestirii lirice şi dramatice, prin mijloacele satirei, parodiei, comediei. El nu se dă în vânt după personaje provenite din întruchipări singulare ale vieţii cotidiene. Teatrul de animaţie este creator de arhetipuri – creator de măşti arhetipale cu putere de generalizare, de esenţializare şi abstractizare, întruchipând personaje umane dar şi personaje din alte lumi, cu puteri divine, supranaturale, fabuloase, fantastice.

Toate trăsăturile pomenite şi altele încă (despre care am mai vorbit) sunt condensate, sunt încorporate în noţiunea de „păpuşăresc“. Întregul limbaj al teatrului de animaţie este şi trebuie să fie păpuşăresc, adică în slujba păpuşii şi a disponibilităţilor ei de exprimare.

Poate mai mult decât în arta dramatică, în Teatrul de animaţie condiţia de sincretism a artelor topite şi renăscute într-un tot unitar şi expresiv, prin actul de creaţie scenică, este mai distinctă, mai relevantă.

# PARTEA A IV-A

## MAGIA LUMII DE SPECTACOL
## (MĂŞTI, PĂPUŞI, ACTORI, MARIONETE)

# TEATRUL „LUCEAFĂRUL“

## Mărturii despre zidirea la Iaşi a unui TEATRU NOU destinat spectacolelor pentru copii şi tineret

„Nu e uşor să joci teatru pentru spectatorii de vârstă fragedă. Pentru a-i orienta cu folos, de la feerie spre viaţa reală, extrăgând din dialog şi imagini lecţii de comportament, se cer calităţi multiple: fantezie, fineţe, umor şi altele. Colectivul Teatrului ieşean şi-a demonstrat din plin posibilităţile.

S-au afirmat în ultimele decenii autori de piese cu profil specific, s-au verificat regizori şi interpreţi. Am participat de câteva ori la spectacole şi m-am convins de rolul formativ, etic şi estetic, al acestui aşezământ. În palmaresul *Teatrului pentru Copii şi Tineret* se remarcă reuşite de certă valoare, lauri dobândiţi în ţară şi peste hotare.“

**Constantin Ciopraga**

(Consemnări din *Caietul program* al Teatrului la a 25-a aniversare)

## *Primele reprezentații de păpuși*

La Iași, anii de după ultimul război mondial încercau să șteargă și să oblojească rănile adânci rămase după dezastru. Orașul își revenea cu greu după toate cele petrecute. Din stranele Sfintelor Biserici înălțate în capitala Moldovei, îngerii care altădată vegheau la lumina și bunăstarea ieșenilor păreau atunci adormiți. Totul se urnea greu, totul părea blocat, înțepenit, anchilozat, în aceste locuri, în fața unei nedrepte și copleșitoare dezmoșteniri. Mii de copii orfani, mii de familii dezmembrate, mii de oameni – ca peste tot în această parte a lumii – izgoniți din casele și din proprietățile lor de prigoana războiului și de furia dictatorilor. Se înnodau cu mare dificultate firele unor mai vechi obiceiuri și tradiții, iar inițiativele și proiectele pentru „refaceri" ale unor membri ai așa-zisei comunități ieșene trebuiau să primească „aprobarea" (de fapt neaprobarea) de la *Centru* (de la București).

Pe fundalul unei mari crize a instituțiilor de învățământ, sănătate publică – justiție – administrație – ordine publică etc. luau ființă noi forme de organizare și coordonare a vieții comunitare, după modele cu totul străine, aflate chiar în contradicție cu rânduielile românești.

Într-o asemenea atmosferă, viața culturală a Iașilor, profund zdruncinată de război, încerca să se regăsească, încerca să se reclădească, nevoită a se „adapta" unor noi cerințe, unor noi condiții impuse de vremuri. O conjunctură ca cea semnalată a determinat printre multe alte inițiative înființarea și la Iași, ca în multe alte orașe ale țării, după modelul experiențelor sovietice, a unui Teatru de păpuși destinat spectacolelor pentru copii și tineri.

Apelând la documente aflate prin arhive, precum și la memoria unor foști păpușari ieșeni, am cules câteva informații referitoare la perioada începuturilor la care ne-am referit.

Prin anii 1947-1948, Iosif Ligeti, om de teatru de prin părţile Ardealului, se afla angajat ca regizor (director de scenă) la Teatrul Naţional din Iaşi. El venea din Ardeal cu o anumită simpatie şi pentru spectacolele de păpuşi văzute de el în Ungaria şi Austria şi organizate după formula occidentală a timpului (o trupă restrânsă, condusă de un regizor şi un scenograf, pregătită să colaboreze, după nevoi şi buget, cu câţiva muncitori calificaţi: croitor, tâmplar, electrician etc.). În contextul atmosferei culturale cam amorţite în acea perioadă, la Iaşi, lui Iosif Ligeti îi vine ideea înfiinţării unei trupe particulare de păpuşari. Soţia sa, Iulia Ligeti, capătă în această privinţă libertatea de a se ocupa de organizarea lucrurilor şi de a selecta câţiva oameni talentaţi, de a amenaja şi închiria spaţii pentru repetiţii şi activitatea atelierelor etc. În scurt timp, trupa se formează şi o primă reprezentaţie cu **Peştişorul de aur** – după Puşkin – vede lumina rampei în ziua de 16 decembrie 1949, chiar într-una din odăile casei lui Iosif Ligeti, închiriată pe str. Cuza Vodă, în apropierea spitalului de maternitate. Se joacă apoi în săli de cinematograf, în sala de festivităţi a Policlinicii nr. 1, se fac nenumărate deplasări, se mai scot câteva premiere: **Pitac şi Pităcel**, **Găinuşa harnică**, **Dodu şi automobilul roşu** ş.a. Cu foarte mari eforturi, după cum menţionează şi lucrarea monografică a Oltiţei Cântec – **O istorie evenimenţială** (publicată cu prilejul împlinirii a 50 de ani de activitate a Teatrului de păpuşi din Iaşi) – reprezentanţii administraţiei ieşene acordă un spaţiu permanent trupei de păpuşari – în str. Ştefan cel Mare, în curtea Bisericii Catolice, printre gunoaie şi moloz, o fostă sală de rugăciuni utilizată în timpul războiului ca sediu al cinematografului „Dacia“. Cu chinuri şi cu sacrificii, soţii Ligeti pun pe picioare primul teatru de păpuşi înfiinţat la Iaşi. Îndată după înfiinţare, Teatrul intră în proprietatea statului şi va funcţiona prin subvenţie anuală. Soţii Ligeti sunt astfel nevoiţi să-şi abandoneze proiectele.

## *Vocația directorului animator*

În 1952 este numit director și regizor al Teatrului de păpuși din Iași Manole Al. Foca. El provenea din rândurile corpului profesoral al Conservatorului Dramatic din Iași, iar ca fost actor și regizor al Teatrului Național aducea cu sine o experiență teatrală foarte bogată prin influența căreia dialogul său cu trupa de păpușari devenea viu, interesant, ofertant, în planul activității de atelier și al evoluției profesionale a actorilor mânuitori. Este lesne de înțeles că șansele acestei trupe, în pregătirea sa, au fost foarte mari atâta vreme cât Manole Al. Foca era un remarcabil profesor de dicțiune și expresie a vorbirii scenice precum și un strălucit pedagog în relațiile sale cu tinerii actori, pe timpul fiecărei montări, de la prima lectură a textului până la ridicarea cortinei în ziua premierei. Dacă doar cinci sau zece minute aveai prilejul să stai de vorbă cu *Directorul teatrului* aflai sigur de la el ceva foarte important și neobișnuit, ceva care-ți rămânea în memorie, ceva care te determina să meditezi la o problemă, la un fapt de viață, la o acțiune. Pasiunea sa pentru filosofie (a absolvit la Universitatea ieșeană cursurile Facultății de Filosofie) îl determina să abordeze fiecare subiect, fiecare moment al discursului său teatral într-o viziune de larg orizont. Avea harul să-și îndemne colaboratorii la lucru, la acțiuni îndrăznețe, într-un chip foarte subtil, foarte discret, fără rigiditate, fără ostentație. Dintr-o discuție cu el erai repede convins prin câteva propoziții rostite cu sensibilitate și cu foarte multă bună credință că te poți simți fericit simplu de tot, dacă găsești, de pildă, *cheia lucrului bine făcut*. Numai că trebuie să te străduiești să cauți cheia cât mai repede și cât mai hotărît. Fără această căutare sensul vieții rămâne neidentificat.

Am avut șansa să fiu colaboratoarea cea mai apropiată a regizorului și Directorului Manole Al. Foca pe vremea când

deţineam funcţia de secretar literar al teatrului. Îmi amintesc de un detaliu semnificativ pentru relaţiile noastre de colaborare. Era preocupat ca masa mea de lucru să nu fie aşezată într-un spaţiu nepotrivit, unde să fiu deranjată şi întreruptă de la treabă. N-a găsit un asemenea loc întrucât Teatrul avea încăperi mici, puţine, iar acelea erau deja orânduite pentru lucrurile fluxului scenic: sală de spectacol, sală de repetiţie şi cabină pentru actori, contabilitate şi casierie, atelierele de producţie. A comandat atunci, la atelierul de tâmplărie, confecţionarea unei mese cu un sertar. Când a fost gata, a pus maşiniştii s-o aşeze într-un colţ al micului său birou. Astfel, începeam împreună fiecare zi de lucru. Pentru mine au fost minunaţi acei ani. De la distinsul director şi regizor Manole Al. Foca am învăţat multe dintre cele ce ştiu astăzi despre teatru, iar acţiunile mele reuşite, atâtea câte or fi fost, i s-au datorat. În dimineţile când nu avea repetiţii stăteam mult de vorbă despre nenumărate probleme ale vieţii de scenă. Dându-şi seama de lipsa mea de experienţă practică, ştia foarte bine cum să declanşeze un dialog în care eu să fiu determinată să mă implic. Îmi solicita propuneri pentru distribuţia unei piese intrate în lucru, mă făcea să mă pronunţ asupra viziunii scenografice a unui spectacol aflat de mulţi ani în repertoriu, asupra unei piese aflată în sertar în aşteptarea unui referat etc. etc. Aducea în discuţie, adesea, motivaţiile pentru care anumite spectacole ale Teatrului, prezentate la diferite reuniuni păpuşăreşti naţionale şi internaţionale, lăsaseră o foarte bună impresie publicului şi criticilor (**Punguţa cu doi bani, Dănilă Prepeleac**). Îmi vorbea atunci despre predilecţia trupei pentru povestirile de factură populară, de inspiraţie folclorică. Ştiam că făcuse câteva călătorii de studiu în Germania şi Franţa şi îi puneam multe întrebări legate de modalităţile de lucru ale trupelor străine, de viziunea regizorilor din alte ţări asupra artei spectacolului de animaţie. Îmi oferea în această privinţă multe detalii şi simţeam că este îndrăgostit de păpuşarii italieni (pentru temperamentul lor foarte apropiat de cel al artiştilor români). Era impresionat de pasiunea şi sensibilitatea pentru păpuşi a germanilor. Îi plăcea să comenteze faptul că nemţii, nişte oameni foarte gravi şi serioşi, gata să rezolve cele mai complicate probleme tehnice, în orice

domeniu, erau atât de candizi şi fermecaţi în preajma păpuşilor. Doza lor de copilărie, de disponibilitate ludică, îi făcea şi mai de preţuit pe scara mare a valorilor, sublinia interlocutorul meu. Îl preţuia pe Obrazţov, pe Yves Joly pentru rafinamentul lor artistic, era uimit de evoluţia păpuşarilor bulgari care nu considerau arta de animaţie cu nimic mai prejos decât arta dramatică. Preţuia foarte mult interesul cehilor şi slovacilor pentru păstrarea liniei tradiţionale a spectacolelor păpuşăreşti, dar şi pentru orientările lor novatoare în arta animaţiei. Era uimit, de asemenea, de talentul şi finul meşteşug al chinezilor în mânuirea păpuşilor şi marionetelor, afirmate cu prilejul reuniunilor internaţionale.

Când am sărbătorit împlinirea a 25 de ani de la premiera primului spectacol al teatrului de păpuşi din Iaşi, în caietul program, de redactarea căruia m-am ocupat, am tipărit o consemnare a lui Manole Al. Foca plină de sensuri, de afirmaţii atotcuprinzătoare, raportate la condiţia trupei ieşene din perioada primului sfert de veac al existenţei sale. „Am preferat dramatizările sau adaptările – foarte rar reuşite – după textele clasice cu ecou mare în lumea copiilor. Titlurile şi personajele basmelor fiind cunoscute, aveau greutatea lor proprie şi atrăgeau copiii, deşi eram conştient că realizarea artistică a spectacolelor nu era de fiecare dată reuşită. Fantasticul basmului are o anumită magie de care copilul este atras prin însăşi structura lui psihică înclinată spre fantazare. Copiii întrebaţi la un spectacol cu **Dănilă Prepeleac** dacă au citit povestea lui Ion Creangă, unul mi-a răspuns: «*Am citit povestea dar n-am văzut pozele.*» Mi se pare că acest suflet curat de copil a dat cea mai bună definiţie a teatrului de păpuşi." Concepţia animatorului de teatru despre orientarea repertorială se arăta deci clară, lumea basmului fiind aceea pe care se poate conta substanţial în privinţa dramaturgiei păpuşăreşti, precum şi în privinţa viziunii de spectacol. Elementul vizual accentuat, transfigurarea plastică a personajelor fabuloase aparţinând poveştilor erau elemente definitorii ale teatrului de animaţie, în credinţa regizorului, care garantau un mare interes din partea copiilor şi a altor categorii de public pentru o relaţie stabilă a lor cu păpuşile şi marionetele în cadrul spectacolelor.

Slujind Teatrul de păpuşi timp de 17 ani ca director de scenă, Manole Al. Foca nu avea patima orgoliului nemăsurat privind autoevaluarea sa. Era un om generos şi erudiţia sa îl determina să fie foarte curios, să cunoască stiluri de lucru noi, diferite de stilul său, pentru a compara, pentru a cântări elementele valorice proprii activităţii de creaţie. „Ca regizor n-am fost un inovator, un revoluţionar. Principiile mele de regie au fost cele clasice. Am căutat ca actorii să vorbească bine, cu convingere şi emoţie şi să se mişte în ritmul cuvenit. Toate spectacolele mele au fost vorbite direct publicului, nu înregistrate. Consider înregistrarea spectacolelor o formă de poluare a teatrului. Vorbirea directă este mai caldă şi legătura cu publicul mai vie. N-am abuzat de utilitatea luminii, adică n-am dat spectacole pe întuneric. Formarea mea în ambianţa teatrului cu actori mă ţinea închis în acest cadru." (Caietul program al Stagiunii a 25-a)

La începutul anilor '60 am reuşit să văd pe scena Teatrului de păpuşi din Iaşi câteva spectacole care defineau stilul „clasic" de montare propriu regizorului Manole Al. Foca. Celebra poveste scenică **Punguţa cu doi bani** şi nu mai puţin vestitul spectacol **Dănilă Prepeleac** aveau înregistrate în evidenţele contabile ale teatrului sute de reprezentaţii şi ele se făcuseră cunoscute în contextul celor mai importante manifestări naţionale şi internaţionale de teatru păpuşăresc din anii 1956-1958 – în cadrul cărora au fost premiate. Totul era încântător în acele spectacole. Apariţia şocantă a păpuşilor cu trăsăturile lor de un comic îngroşat, construcţia momentelor dramatice realizată într-un ritm trepidant şi sugerând cu un haz nebănuit relaţiile conflictuale dintre personaje, vorbirea moldovenească îndulcită şi plină de nuanţe, adecvată fiecărui erou din poveste după caracterul şi natura lui, însoţită de inepuizabila forţă a gesturilor, a atitudinilor şi reacţiilor comportamentale, erau elemente ce conduceau la o sinteză scenică emoţionantă, plină de substanţă, de vigoare artistică.

Recitind studiul Letiţiei Gâtză, **Teatrul de păpuşi românesc – artă nouă şi străveche**, publicat în 1964 în revista „Istoria artelor", mi-a plăcut să mă reîntâlnesc cu următoarea remarcă a autoarei: „Pe linia valorificării tradiţiilor noastre

populare, cultivând basmul în general şi cu precădere repertoriul marelui nostru povestitor Ion Creangă, *Teatrul de păpuşi din Iaşi* (regizor Manole Al. Foca) îşi afirmă cu consecvenţă o orientare proprie. Mai puţin receptivi faţă de efectele de ordin tehnic, păstrându-se în mare măsură pe linia tradiţiei şi în scenografie, păpuşarii ieşeni dovedesc însă certe calităţi dramatice, interpretative. Savoarea graiului local, directa participare în desfăşurarea acţiunii, improvizaţia făcută cu o puternică tentă de umor popular, dau o vibraţie specială, o anumită prospeţime acestor spectacole."

Dintr-o exagerată modestie, regizorul Manole Foca nu făcea trimitere şi la orientările lui aplecate asupra unor linii moderne în abordarea fenomenului scenic păpuşăresc. Reprezentaţiile cu **Căsătorie silită**, după Molière şi **Tragedia regelui Otakar şi a prinţului Dalibor** de George Călinescu ofereau publicului o imagine mai completă a personalităţii omului de teatru ieşean. Rafinamentul său intelectual, pregătirea sa culturală de excepţie, îl făceau să se exprime şi în forme mai detaşate de realismul prea dens cu care se obişnuise în montările sale de factură populară. În cele două spectacole de pe urmă, directorul de scenă sugerase şi scenografilor (Emil şi Viorica Groapă, Rodica Scraba) să caute unele formule inedite de exprimare plastică. În final, reprezentaţiile amintite se înscriau pe linia primelor tendinţe novatoare ale Teatrului de păpuşi din Iaşi, lansate spre dezbaterea publicului. Prezentat la Oradea, în cadrul unui colocviu organizat de Asociaţia artiştilor păpuşari români – afiliaţi la UNIMA – pe tema „Limbajul modern al scenografiei păpuşăreşti", spectacolul **Tragedia regelui Otakar** a primit o menţiune specială pentru impresia artistică. Păpuşile erau nişte siluete articulate, decupate în placaj (amintind formula teatrului de umbre), animate prin tije metalice. Au atras atenţia nenumărate momente de virtuozitate păpuşărească ce s-au remarcat prin expresivitate vizuală, izvorâtă din contopirea imaginii plastice cu mânuirea sensibilă şi nuanţată, cu interpretarea vocală plină de culoare.

## *Grija pentru tinerele talente*

Regizorul Manole Al. Foca nu ţinea, orgolios, la ideea de a fi „un model" în sfera creaţiei scenice a teatrului de păpuşi. Îi plăcea să spună că îşi începe de fiecare dată spectacolele ca un debutant. Şi văzându-l, asistându-l la orele de lucru, de nenumărate ori, îmi dădeam seama că starea lui generală era foarte aproape de emotivitatea omului care cercetează, care caută să descopere ceva şi nu ca aceluia care ştie dinainte cum vor arăta cu exactitate toate lucrurile. El era pătruns permanent de un anume fior de inocenţă, de timiditate, păstrate în fiinţa intimă din anii copilăriei petrecută undeva într-un sat ascuns pe podişul Bereştiului, între Bârlad şi Galaţi. Era fericit să descopere tineri cu vocaţie pentru teatru. Fie pentru regie, fie pentru interpretare. O atenţie deosebită le-a acordat tinerilor pe atunci: Petre Valter şi Constantin Brehnescu. Era convins că aptitudinile acestora pentru teatrul de animaţie vor răzbate şi se vor impune în creaţia artistică păpuşărească, la nivel naţional. Debutul acestor tineri, în anii '50, fusese într-adevăr promiţător. Constantin Brehnescu luase premiul I pentru interpretarea *cocoşului* din celebrul spectacol **Punguţa cu doi bani**, iar Petre Valter se remarcase prin iniţiativa montării unor spectacole de varietăţi – cu păpuşi şi marionete – care anunţau tehnici noi de mânuire. „Frumosul este o categorie variabilă, nu absolută, considera Manole Al. Foca. Frumosul este în funcţie de epocă, spunea el, în funcţie de cultură, de gust, de generaţie. În pas cu vremea, când unii tineri au arătat preferinţe şi capacităţi pentru un alt gen de spectacole, de stil nou, am fost alături de ei şi i-am sprijinit să le realizeze. Mi se pare raţional că dacă cineva nu poate face un lucru, să-l lase pe altul să-l facă. Este în firea lucrurilor ca cei care vin după noi să acţioneze după gândirea şi sensibilitatea lor." (Caietul-program editat la „Stagiunea a 25-a")

Cu gândul poate la paginile citite despre Vasile Drăgan şi despre Ilie Păpuşarul, cunoscuţi în Târgul Ieşilor, după spusele lui T. Burada, pentru jocul lor năzdrăvan cu Vasilache ţiganul şi Gaciţa, femeia lui, cu jupânul Leiba Badragan, cu Napoleon Bonaparte, cu Turcul şi Cazacul, cu cioclu şi cu dascălul de la biserică, cu şoarecul şi mâţa, cu toate celelalte personaje „care au înveselit pe moşii şi strămoşii noştri sute de ani", Manole Al. Foca sintetizează o anume etapă de evoluţie a teatrului de păpuşi românesc în perioada tranziţiei de la formele populare primitive tradiţionale la formele unei arte instituţionalizate, cu certe perspective de dezvoltare: „Vechea tradiţie a acestei arte populare s-a transformat într-un instrument de educaţie de prim rang. Locul modestei barăci din iarmaroace a fost luat de o clădire situată în plin centrul oraşului, iar păpuşarii, din oameni care-şi duceau viaţa la marginea societăţii, ocupă acum loc de cinste alături de ceilalţi artişti şi educatori". („Flacăra Iaşului" – 27 dec. 1957)

Vremea a trecut şi pulsul înnoirilor s-a făcut tot mai mult simţit şi în viaţa artistică a Iaşului. De prin anii '60, o tânără generaţie de creatori se afirma în domeniul muzicii (Vasile Spătărelu, Sabin Păutza, A. Zeman, Titel Popovici, Viorel Munteanu, Cristian Misievici), a artelor plastice (Dimitrie Gavrilean, I. Bartoc, Liviu Suhar, Cornel Ionescu, I. Gânju, Val Gheorghiu), în literatură (Mihai Ursachi, Corneliu Sturzu, Ioanid Romanescu, Adi Cusin, Horia Zilieru, Corneliu Ştefanache, Grigore Ilisei, Nicolae Turtureanu ş.a.), în dans (Natalia Vronschi Gaşler, Mihaela Atanasiu, I. Rusu), în teatru (Andi Andrieş, M.R. Iacoban, Nelu Ionescu, Constantin Popa, Cătălina Buzoianu, Anca Ovanez-Doroşenco, Teofil Vâlcu, Sergiu Tudose, Liana Mărgineanu, Violeta Popescu, Cornelia Gheorghiu, Cristina Deleanu, Emil Coşeru, Petru Ciubotaru şi mulţi alţii). Un amplu proces de întinerire şi revitalizare a fenomenului artistic în toată amploarea sa se desfăşura într-o adevărată explozie de evenimente, marcând un spirit nou al timpului, o atmosferă efervescentă, în ciuda unor nenumărate obstacole de ordin ideologic; evenimente de creaţie, pe măsura frământărilor şi aspiraţiilor noilor generaţii, în pragul sfârşitului de mileniu.

În întreaga ţară, lucrurile se manifestau identic. Fenomenul teatral cunoştea îndeosebi transformări extraordinare. Problemele care se puneau privitor la evoluţia artei spectacolului erau strâns legate de reteatralizare, de regândirea relaţiei dintre text şi spectacol, de readucerea în prin plan a factorului vizual, a limbajului de gesturi şi mişcare corporală, în concordanţă cu o manieră scenografică simplă, bogată în semnificaţii, capabilă de esenţializări, de sinteze.

În anii '60-'70, se manifesta tot mai mult în arta regizorală tendinţa ştergerii unor graniţe rigide dintre formele de exprimare scenică, încorporarea acestora în sinteza teatrală făcându-se în chip natural, ca la origini (comunicarea textului, plastica scenografică, gestul, mişcarea corporală, dansul, muzica, ambianţa sonoră în general, luminile, integrarea păpuşilor şi măştilor, a clovneriei etc.). Lumea sonoră şi vizuală s-a îmbogăţit enorm odată cu apariţia telegrafului, a cinematografului şi televiziunii. Aceste modalităţi de comunicare şi-au interferat valorile tehnice cu cele artistice în multe cazuri. Nici o formă de exprimare nu mai poate exista în lumea de azi în stare pură, omul contemporan este cuprins în întregime de vrăjitoria happening-ului. Plasticienii, muzicienii şi oamenii de teatru (prin arta spectacolului) şi-au dat mâna pentru multă vreme în această captivantă formă de manifestare estetică topită în viaţă. Sinteza teatrală, astăzi, prin sincretismul artelor, atinge un foarte înalt punct de creativitate. Regizori ca: Liviu Ciulei, Radu Penciulescu, David Esrig, Dinu Cernescu, Vlad Mugur, Lucian Pintilie, Andrei Şerban, Cătălina Buzoianu, Silviu Purcărete, Tompa Gabor, Valeriu Lazarov, N. Bocăneţ, Letiţia Popa, Olimpia Arghir, Domniţa Munteanu şi mulţi alţii au impus noi viziuni profund transformatoare şi înnoitoare în arta spectacolului (teatru – cinematograf – televiziune – radio).

În ţara noastră, ca în multe ţări din centrul şi estul Europei, acolo unde ideologia comunistă ţinea cu înverşunare la dirijarea oricărei manifestări din sfera culturală, arta spectacolului teatral îşi găsise cele mai subtile forme de a se elibera din chingile dictaturii. „*Capodoperele sunt toate subversive*, declara Radu Beligan într-un anume context, *nimeni nu poate interveni pentru*

*a schimba lucrurile în această privință*", adăuga el cu malițiozitate. Regizorii români cunoşteau foarte bine această lege nescrisă a artei şi se foloseau de ea cu toate mijloacele pentru a-şi putea câştiga libertatea de exprimare. Şi poate că tocmai acest refugiu sub mantia capodoperelor din dramaturgia clasică şi contemporană le-a ascuțit, ca să spunem aşa, spiritul de invenție, de căutare şi relevare a marilor semnificații, a situațiilor pline de simbol.

Teatrele de păpuşi şi marionete n-au rămas nicidecum în afara timpului. Ecourile marilor evenimente cu **Bread and Puppet**, formula spectacolelor agitatorice ale lui Dario-Fo, accentele de satiră ale reprezentațiilor trupei lui Obrazțov, însoțite de modalități originale de exprimare păpuşărească, experimentele lui Philippe Genty, precum şi cele ale unor importante trupe din Cehia şi Slovacia, Polonia şi Bulgaria s-au întâlnit, dacă putem spune astfel, cu o anume sensibilitate a păpuşarilor români față de tendințele novatoare manifestate şi în arta animației în ultimele decenii ale secolului al XX-lea. Regizori şi scenografi, dramaturgi şi compozitori: Valentin Silvestru, Alecu Popovici, Alexandru Popescu, Nina Cassian, Andi Andrieş, Eugenia Zaimu, Margareta Niculescu, Ildico Kovack, Horia Davidescu, Eustațiu Gregorian, Florica Teodoru, Petre Valter, Constantin Brehnescu, Viorica şi Emil Groapă, Rodica Scraba, Mircea Nicolau, Paul Fux, Ela Conovici, Mioara Buescu, Ştefan Hablinski, Ştefan Lenckis, Irina Niculescu, Cătălina Buzoianu, Silviu Purcărete, Cristian Pepino, Mona Chirilă, Liviu Steciuc, Cristina Pepino, Enikö Simo, Hristofenia Cazacu, Anca Ovanez, George Doroşenko, Sabin Păutza, Vasile Spătărelu, Cristian Misievici, Nicu Alifantis, Anda Tăbăcaru şi foarte mulți alții au promovat în creația lor ideea că arta de animație, prin mijloacele ei specifice, poate intra într-un viu dialog cu publicul de toate vârstele, prin implicarea ei în frământările oamenilor, pregătită pentru a căuta împreună cu aceştia răspunsuri la întrebări fundamentale legate de existență.

În acest context al evoluției vieții culturale şi artistice, fiecare trupă din România şi-a afirmat şi dezvoltat un program teatral

propriu, ancorat în viaţa comunităţii, concordant şi cu aspiraţii de ordin profesional.

Teatrul de păpuşi din Iaşi se afla spre sfârşitul anilor '60 la o răscruce a drumului său. Un anume stil, cel imprimat de regizorul Manole Al. Foca, îl făcuse cunoscut publicului şi îi crease chiar un renume. Mai tinerii păpuşari, aflaţi în jurul vârstei de 30 de ani, la o vârstă de maturitate profesională, îşi puneau totuşi problema unei mai mari diversificări repertoriale, doreau să promoveze în spectacole şi formule mai deschise, mai flexibile, care să nu rămână tributare doar jocului păpuşilor la paravan. Se dorea şi realizarea unor spectacole pentru tineret, pornindu-se fie de la texte originale solicitate expres unor dramaturgi, fie de la adaptări ale unor celebre cărţi devenite populare tocmai prin subiectele şi problematica lor îndreptate către vârstele tinere.

Multe dintre discuţiile şi dezbaterile păpuşarilor ieşeni, avansând temerare idei şi proiecte incomode pentru demnitarii din acea vreme, legate de perspectiva funcţionării instituţiei în viziunea altui statut, şi a unui program teatral îmbogăţit, cu o arie mai largă de adresabilitate oferită publicului, porneau de la datele cele mai evidente ale unei realităţi proprii Iaşului în acel timp. Populaţia tânără – până la anii adolescenţei – crescuse spectaculos în zonă, iar gândul că prin artă se putea realiza un contact cultural permanent cu această categorie de public era greu de ignorat. Primele iniţiative începeau să prindă rădăcini. Ne-am gândit simplu de tot să pornim la lucru şi să realizăm câteva spectacole după proiectele şi dorinţele noastre legate de *schimbare*: schimbare în modul de a alcătui repertoriul, de a colabora cu autorii dramatici, schimbare în modul de a aborda arta spectacolului, schimbare în modul de a privi datele de performanţă ale actorilor păpuşari, în viziunea unor noi formule de reprezentaţii etc. Mai întâi, întregul colectiv de actori a lucrat la un scenariu pentru închegarea unui spectacol format din numere de virtuozitate. În acest demers se implicase şi scenografa *Marga Ene-Bădărău*, angajată a Teatrului Naţional, un om de mare sensibilitate şi cu un gust rafinat, format în atmosfera de lucru a artiştilor plastici preocupaţi de experiment, de promovare a unor tendinţe moderne în creaţia scenografică. De dimineaţă

până noaptea târziu, întregul teatru devenise un atelier. Se făceau încercări, se experimentau modalitățile de mânuire a păpușilor create, se clarificau situațiile dramatice în care păpușile urmau să evolueze. Atmosfera era plină de ferment creator și îmbia pe toată lumea la lucru, cu plăcere, cu entuziasm, cu multă speranță. „*Poveste de iubire pe tabla de șah*“, „*Ploaia*“, „*În bar*“, „*Ore de plajă*“ erau temele subiectelor concentrate ale unor numere de animație, finalizate într-o reușită deplină în spectacolul **Miniaturi**. Regia spectacolului fusese realizată în colectiv. La fel se lucrase și la definitivarea scenariilor și a elementelor de scenografie. Spectacolul a fost prezentat în 1965, în afara concursului, la cel de-al III-lea Festival internațional al teatrelor de păpuși și marionete – organizat la București – sub egida UNIMA și s-a bucurat de o bună primire din partea publicului și a criticii de specialitate.

Un al doilea moment care avea să continue activitatea de atelier a păpușarilor ieșeni, în planul experimentărilor scenice, a fost montarea spectacolului **Tartarin din Tarascon la vânătoare de lei**, adaptare a cărții lui Alphonse Daudet. Am scris împreună cu Constantin Brehnescu scenariul. Pe vremea aceea reciteam foarte multe cărți al căror limbaj îl consideram apropiat cerințelor „păpușărești“. Constantin Brehnescu a realizat regia și scenografia. Păpușile tip Wayang erau construite prin *papier-mâcher* (capetele) iar expresiile lor stilizate, definite printr-o linie grotescă, relevau formele caricaturale (caraghioase) ca foarte potrivite pentru limbajul scenic păpușăresc. Teatrul din Iași nu folosise până atunci, prin scenografii lui, astfel de linii plastice, care se îndepărtau oarecum de la nota realistă și aveau mai multă putere de esențializare, de sintetizare. De asemenea, în spectacol, nu mai apărea nici paravanul clasic alcătuit din câteva panouri. Paravanul se înfiripa, în mod flexibil, din trupurile mânuitorilor acoperite cu o pânză colorată în tonalitățile întregului spectacol.

La începutul anului 1967, Constantin Brehnescu propune conducerii Teatrului un îndrăzneț proiect cu **Chirița la păpuși**, un spectacol de autor (scenariu, regie și scenografie). Directorul de atunci, **Marieta Dumitriu**, scriitoare și profesoară de limbă

şi literatură română, a aprobat cu încredere proiectul. Şi s-a pornit la lucru. Scenariul se baza pe scrierile lui Alecsandri: **Chiriţa în balon, Chiriţa în voiaj** şi pe implicarea unor personaje din **Cânticelele comice**. Autorul versiunii scenice păpuşăreşti voia să aducă la cunoştinţa publicului un fapt mai puţin obişnuit: personajele comice ale lui Alecsandri, în opinia sa, puteau fi reliefate cu multă expresivitate pe linia lor grotescă, burlescă, prin mijloacele scenice specifice teatrului de păpuşi şi marionete. La fel se poate demonstra şi cu eroii din comediile lui Caragiale ale căror date caricaturale identifică o adevărată lume de măşti şi păpuşi.

Procedeele lui Constantin Brehnescu de a o aduce pe *Chiriţa* pe scena teatrului de păpuşi au fost în ton cu cele mai inventive forme de stilizare şi condensare a materialului teatral. Un grup de cinci actori purtând un costum (dres) negru, în cadrul unei camere negre, compuneau şi mânuiau la vedere păpuşile şi măştile care sugerau o întruchipare a personajelor vestite din piesele lui Alecsandri. Păpuşa ce o reprezenta pe Chiriţa sugera masca interpretului *Miluţă Gheorghiu*, în toate datele cunoscute de pe scena Teatrului Naţional. O bilă mare cu ochi proeminenţi, cu o floare la pălărie, prelungită cu un mănunchi de dantele, era chiar Coana Chiriţa. În interpretarea vocală, *Nicolae Brehnescu* sugera cu virtuozitate vorbirea lui Miluţă Gheorghiu pentru personajul Chiriţei. Publicul ieşean a primit cu încântare varianta păpuşărească a celebrei Cucoane Chiriţa. În aceeaşi formulă de esenţializare plastică apăreau *Paraponisitul*, *Balonistul*, *Ion Păpuşarul*, *Barbu Lăutarul*, *Comisarul*, *Mama Angheluşa*. Consiliera Ministerului Culturii, Ana Predescu Utto, venită la Iaşi să vizioneze spectacolul pentru a-i da acestuia aprobările de rigoare, conform uzanţelor riguroase ale vremii, a rămas profund impresionată de configuraţia noii reprezentaţii a păpuşarilor ieşeni. I-a atras atenţia claritatea ideii de spectacol, orientarea repertorială şi mai cu seamă abordarea originală, modernă, a mijloacelor de expresie scenică, în ciuda obişnuinţelor unor mai vechi maniere tradiţionaliste. Ba mai mult, ea a considerat că spectacolul putea fi luat în discuţie ca un eveniment artistic important ce s-ar fi putut considera drept punct de plecare în

cadrul unor dezbateri profesionale, pe tema: *Teatrul de păpuşi românesc între tradiţie şi modernitate*, dezbateri la care să participe regizori, actori mânuitori, scenografi, directori de teatre, secretari literari din întreaga ţară. Şi aşa s-au petrecut lucrurile. Trupa ieşeană s-a deplasat la Bucureşti şi a prezentat **Chiriţa la păpuşi** în cadrul unei reuniuni colocviale, în sala Teatrului Nottara. Fără îndoială, satisfacţiile păpuşarilor ieşeni au fost deosebite. Discuţiile aprinse, declanşate atunci, despre nevoia înnoirilor în actul de creaţie păpuşărească au contribuit la stimularea interesului pentru cercetare, pentru autoperfecţionare profesională, pentru căutarea şi găsirea unor căi de a dialoga cu un public mai numeros prin arta spectacolului de animaţie.

## *Instituţia teatrală, o lume deschisă către public*

În cursul anului 1967, Constantin Brehnescu este numit în postul de regizor artistic al Teatrului de păpuşi din Iaşi, sub direcţiunea *D-nei Marieta Dumitriu.* Alte noi spectacole (**Călin Nebunul**, **Nils Holgherson**, **Ivan Turbincă**, **Brotăcelul Strop-de-rouă** ş.a.) vor încerca să câştige interesul publicului. Dar toate aceste acumulări ale colectivului artistic ieşean, toate etapele concentrate de lucru care-şi căutau o finalitate, o cristalizare, un impact de mare efect şi de mare anvergură în viaţa teatrală s-a produs abia prin anii 1973-1974. Se simţea nevoia ca toate problemele instituţiei legate de conceperea unui nou program teatral (ne referim la programul său estetic), de condiţiile sale tehnice şi materiale în cadrul cărora trebuia să-şi ducă existenţa, problemele privitoare la relaţiile cu publicul, cu colaboratorii săi artistici; toate aceste aspecte, după opinia noastră (în 1972 fusesem numită directoarea teatrului), trebuiau să poarte o anumită transparenţă, trebuiau să ajungă la cunoştinţa publicului, ca probleme de interes comunitar. Viaţa teatrului, viaţa

artistică există doar pentru că există public; artiştii oferă creaţiile lor publicului larg. Atitudinea publicului, reacţiile lui faţă de oferta artistică sunt hotărâtoare pentru evoluţia creaţiei scenice.

Am început să declanşăm tot felul de dezbateri cu spectatorii. Purtam conversaţii cu copiii, cu părinţii, cu educatorii; organizam discuţii cu psihologi, cu pedagogi de prestigiu ai vieţii universitare ieşene şi vroiam să aflăm care sunt de fapt preferinţele pentru teatru ale tuturor categoriilor de spectatori. Aceasta o făceam nu pentru că instinctul nostru artistic nu ne-ar fi dat încă măsura celor mai adecvate orientări, ci dimpotrivă, pentru a avea confirmarea că sensibilitatea şi intuiţia noastră, întregul nostru impuls de creaţie au aceleaşi surse cu ale publicului doritor să participe activ, co-creator, la împlinirea faptului artistic. Aşa am simţit, împreună cu publicul, că spectacolele de animaţie au nevoie, în lumea de azi, de o mai largă sinteză, de un mai pronunţat sincretism al elementelor de expresie aparţinând tuturor formelor de artă şi de comunicare; au nevoie de o mai liberă şi mai spontană mişcare şi combinare a acestor elemente de teatralitate.

Evident, am descoperit mai întâi lucruri vechi, de o mare valabilitate şi în zilele noastre.

Ca spectacol distractiv, deconectant, compensator, cuprinzând noutăţi şi informaţii de tot felul, oferind modele comportamentale utile şi eficiente, stimulând gândirea şi puterea de imaginaţie, de invenţie, spectacolul de animaţie are nevoie de ritm, de acţiune, de conflict, de un limbaj simplu, neîncărcat, are nevoie de aducerea în prim plan a imaginii vizuale plină de semnificaţii, însoţită de muzică, de un univers sonor creator de atmosferă. Mişcarea, dansul, efectele luminoase, au şi ele un mare rol. Uriaş este locul metamorfozelor, al schimbărilor şi înnoirilor de imagini pentru ca atenţia spectatorului să rămână tot timpul vie, proaspătă.

Publicul urmăreşte cu interes subiectele şi acţiunile despre care ştie câte ceva (poveşti, basme, cărţi citite sau povestite), acceptă, interesat, scenarii noi, inedite, inspirate din actualitate.

Plasându-ne astfel în faţa unor jaloane orientative sugerate de opiniile spectatorilor, în concordanţă deplină şi cu propriile

noastre idei privitoare la ceea ce ar trebui să fie sinteza spectacolului de animaţie, destinat cu precădere copiilor şi tineretului, ne-am gândit foarte serios la un program teatral pe care trupa noastră să-l promoveze şi despre care publicul să afle foarte multe detalii. Şi astfel, cu multă insistenţă, prin tot felul de contacte cu şcoala, cu presa, cu comunitatea, ne-am făcut cunoscute proiectele:

– *Promovarea unor scenarii şi adaptări ale unor mari cărţi de literatură*, studiate în şcoală, parcurse de generaţia tânără prin pasiunea pentru lectură (autori ai literaturii româneşti şi universale).

– *Colaborarea cu scriitori de renume pentru realizarea acestui tip de scenarii, precum şi pentru crearea unor lucrări originale* (şi astfel au fost încheiate convenţii şi contracte cu nenumăraţi poeţi, dramaturgi, prozatori: Nina Cassian, Valentin Silvestru, Alecu Popovici, Alexandru Popescu, Iuliu Raţiu, Silvia Kerym, Eugenia Zaimu, Paul Cornel Chitic, Andi Andrieş, Adrian Munţiu, Constanţa Buzea, Ioan Hurjui, Victor Leahu, Ştefan Oprea, Constantin Paiu, Corneliu Sturzu, Dumitru Vacariu şi mulţi alţii).

– *Afirmarea conceptului în virtutea căruia arta marionetelor face corp comun cu elemente şi forme de exprimare ale mai multor genuri de artă într-un deplin sincretism*: actorie (actorie de dramă), poezie, muzică, dans, pantomimă, măşti etc.

– *Prezentarea unor proiecte regizorale şi scenografice inedite, prin colaborarea cu creatori de prestigiu, care să contribuie prin personalitatea lor la o diversitate stilistică a genurilor de reprezentaţii montate pe scena noastră.*

Într-un asemenea context, în anii '70 au colaborat cu teatrul de animaţie din Iaşi regizori şi scenografi ca: Petre Valter, Tache Dobrescu, Cătălina Buzoianu, Petre Bokor, Anca Ovanez, George Doroşenco, Hristofenia Cazacu, Nicolae Scarlat, Nicoleta Toia, Cik Damadian, Mircea Ştefănescu şi mulţi alţii.

– *Muzica de spectacol* (originală sau prelucrată) *devine o componentă deosebit de importantă în viziunea şi orientarea generală a spectacolelor pentru copii.* Colaborarea cu muzicieni şi compozitori de mare valoare ne va oferi posibilitatea realizării

unor spectacole muzicale mult dorite şi apreciate de publicul tânăr. Pornind de la această idee, implicarea unor compozitori de marcă precum **Sabin Păutza, Vasile Spătărelu, Cristian Misievici, Titel Popovici** ş.a. în activitatea de creaţie a teatrului ieşean a dus la rezultate de excepţie privind lansarea la Iaşi a primelor spectacole muzicale pentru copii şi tineret în care combinarea celor mai diverse mijloace de exprimare scenică (păpuşi, măşti, actori, pantomimă, poezie, dans etc.) într-un stil original, de mare accesibilitate pentru public, conturau un profil distinct Teatrului de animaţie din Iaşi. Prima serie de spectacole care avea să aducă schimbări radicale în maniera de lucru a trupei ieşene şi avea să-i semneze actul de naştere a noii sale orientări estetice cuprindea următoarele titluri: **Bing-Bang-Bing**, muzica originală – Sabin Păutza, regia – Constantin Brehnescu, scenografia – Lică Nicolae, coregrafia – Brânduşa Barass; **Hercule în căutarea merelor de aur** de Valentin Silvestru, regia – Petre Bokor, scenografia – Cik Damadian, muzica – Sabin Păutza; **Patria** de Cristina Milobetska (Polonia), regia – Cătălina Buzoianu, scenografia – Lică Nicolae, muzica – Vasile Spătărelu; **Albă ca Zăpada**, versiune scenică de Ion Agachi, regia – Constantin Brehnescu, scenografia – Hristofenia Cazacu, muzica – Sabin Păutza; **Povestea vorbii**, versiune scenică de Mircea Filip după Anton Pann, regia – Anca Ovanez, scenografia – George Doroşenco, muzica – Vasile Spătărelu; **Mofturi la Moşi**, versiune scenică păpuşărească de Natalia Dănăilă, după I.L. Caragiale, regia – Constantin Brehnescu, scenografia – Marga Ene, muzica – Cristian Misievici; **Cronica faptului divers** (spectacol cabaret), scenariu – Natalia Dănăilă, regia – Constantin Brehnescu, scenografia – Lică Nicolae, muzica – Sabin Păutza.

## CONSTRUCTORII *TEATRULUI NOU* – NEVOIA DE AUTODEPĂŞIRE, NEVOIA DE PERFORMANŢĂ

Prin orientarea repertorială, prin formulele de abordare a artei spectacolului, seria de reprezentaţii ieşene oferite copiilor şi adolescenţilor, începând cu stagiunile anilor '73-'74, releva, precum mai spuneam, un profil distinct Teatrului de animaţie din Iaşi. Publicul larg a îmbrăţişat cu entuziasm noile reprezentaţii, iar pentru critici s-au ivit, fireşte, nenumărate teme de comentarii şi analize, marea majoritate a acestora fiind favorabile pentru evoluţia trupei.

La propunerea forurilor locale, Ministerul Culturii a emis o decizie prin conţinutul căreia, începând cu luna aprilie 1973, denumirea Teatrului de păpuşi din Iaşi se schimbă, iar noua denumire – *Teatrul pentru Copii şi Tineret (animaţie, actori, muzică, poezie, dans)* – vine să definească stilul şi noul profil al Teatrului, afirmat prin programul repertorial şi prin modalităţile scenice abordate.

Un basm scris de poetul *Dumitru Vacariu* o prezenta pe Ancuţa, un personaj din viaţa de toate zilele, şcolăriţă foarte mică, visându-se rătăcită într-o pădure, unde intrase parcă să găsească o poiană şi să se joace. Şi, ca în orice vis, lucrurile se precipită şi se învălmăşesc, eroina noastră se rătăceşte şi aventura începe. În pădure, Ancuţa se întâlneşte, prin tot felul de întâmplări, cu Păcală, cu Zâna cea Bună care-i dăruieşte o minge fermecată, cu Baba-Cloanţa, cu Făt-Frumos, cu un Balaur fioros şi este nevoită să caute soluţii pentru a depăşi primejdiile ce-i ies mereu în cale. Îi sunt prieteni însă copacii cei umbroşi care

o ocrotesc, Păcală cel isteț și plin de șagă, un iepuraș cam fricos dar hotărât să se sacrifice pentru o adevărată prietenie. Versurile conținute de poveste, solicitate de noi autorului, cu scopul de a reliefa și mai bine caracterele personajelor, într-o manieră simplă, copilărească, au oferit compozitorului *Sabin Păutza* prilejul de a alcătui încântătoare cuplete muzicale și ritmuri de dans, dând astfel posibilitatea regizorului să construiască un fabulos univers scenic cu imagini pline de suspans și de mister. Spectatorii se simțeau implicați total în universul spectacolului, captivați de feerie, fermecați de impactul cu lumea copilăriei. Cinci actori, sub lumina câtorva reflectoare, cântau, dansau, animau măști și păpuși supradimensionate, întruchipau cu fior dramatic insolita legătură dintre real și fantastic prin apariția Balaurului, a Babei-Cloanța, a Zânei Pădurii, a stejarilor și fagilor nemuritori, întruchipând mituri și credințe românești, prin inocența unor gesturi simple, curate, adevărate. Spectacolul **Bing-Bang-Bing** – că despre el este vorba – a primit la una din edițiile Festivalului de teatru de la Piatra Neamț, *premiul special al juriului pentru originalitate și impresie artistică.* Interpreta din rolul Ancuței (Camelia Poenaru) a primit și ea premiu pentru interpretare. Reprezentația a colindat apoi lumea (Franța, Germania, Austria, India). Un destin asemănător au avut spectacolele muzicale **Albă ca Zăpada, Patria, Povestea vorbei, Fram, Ursul polar, Elefănțelul curios, Gulliver** etc.

Teatrul de animație de la Iași devenise un autentic atelier experimental de creație scenică destinată generațiilor tinere. Eforturile de gândire, de organizare, de stabilire a unui sistem deschis și eficient de relații cu publicul, cu colaboratorii artistici, cu oamenii de cultură și artă în genere, eforturile de documentare, de experiment erau uriașe în acei ani, 1973-1980. Nenumărate probleme, precum întinerirea trupei, temeinica și continua pregătire a ei în plan profesional (noile cerințe ale formelor complexe de exprimare scenică solicitau din partea actorilor mânuitori un adevărat nivel de performanță în utilizarea limbajului scenic de interpretare). Conceptul de „actor total“ nu mai era doar un joc de cuvinte, un soi de împăunare a unor „vedete“ ci devenea cuvântul de ordine, condiția de fapt a modului de a putea face

faţă stilului de lucru al trupei. Pentru aceasta era necesară o muncă extenuantă. Dar ea se înfăptuia, cu plăcere, în lumina unui crez: *„Să fim capabili a realiza spectacolul de succes, spectacolul de performanţă dorit şi îndrăgit de public*". De asemenea, condiţiile tehnice şi materiale ale instituţiei nu erau nici pe departe la nivelul eforturilor şi performanţelor trupei. Sediul sărăcăcios şi foarte şubred prin construcţie, lipsit aproape total de dotări, cu un număr redus de locuri în sala de spectacole, nu răspundea prin nimic nevoilor de afirmare a noului program teatral. Am început atunci o campanie frenetică prin care să convingem administraţia oraşului şi forurile tutelare din domeniul culturii şi artei de nevoia schimbării sediului sau a obţinerii unei investiţii pentru construirea la Iaşi a unui sediu adecvat activităţii trupei. Iaşul număra în anii la care ne-am referit peste 180.000 de tineri cuprinşi între vârstele de 5 şi 20 de ani. (Şi astăzi zona atinge procentele cele mai mari ale natalităţii din întreaga ţară.) Problemele de instrucţie şi educaţie ale acestor categorii ale populaţiei erau, evident, numeroase, de mare complexitate şi destul de greu de abordat – la scara adevărului – în anii dictaturii ferm instaurată în România. Şi totuşi, eforturile noastre, lupta cu imposibilul, n-au fost zadarnice.

Cutremurul din 1977 ne-a despărţit brusc de sediul din curtea Bisericii Catolice. Fisurile şi crăpăturile profunde din pereţii clădirii ne-au determinat să ne găsim urgent un alt „acoperiş" pentru supravieţuirea trupei. Şi astfel, timp de 10 ani, ne-a fost gazdă Casa de Cultură a Tineretului şi Studenţilor, o clădire uriaşă în care ni s-au repartizat doar două încăperi (una pentru actori, una pentru administraţie) şi accesul la sala mare de spectacole cu 700 de locuri. Din extrema spaţiului redus de la vechiul sediu, am ajuns în extrema unui spaţiu prea dilatat pentru configuraţia montărilor noastre de până atunci.

Fără să renunţăm la vreun obiectiv al programului nostru teatral, început în condiţiile tehnice şi de spaţiu atât de modeste din clădirea Bisericii Catolice, am fost foarte atenţi pentru a căuta şi găsi cu repeziciune soluţii de adaptare a montărilor aflate în repertoriul permanent şi a celor care urmau să vie, la condiţiile noului spaţiu de joc de la Casa Tineretului. Aici s-au născut

ideile unor montări de spectacole de mai mare amploare, care să valorifice disponibilităţile trupei, fie în formule combinate (actori, păpuşi, măşti, muzică, dans) cum s-a petrecut cu montarea **Mary Poppins** de Silvia Kerim, după Pamela Travers (regia – *Natalia Dănăilă*, scenografia – Marfa Axenti, muzica – Cristian Misievici) – spectacol distins cu premiul cel mare al Asociaţiei Oamenilor de Teatru din România în 1983 – fie în formule de interpretare modernă, foarte flexibilă, cu actori (**Prinţ şi Cerşetor**, după Mark Twain, **Un yankeu la curtea regelui Arthur** – dramatizări de Ştefan Oprea –, **Omul invizibil** de Paul Cornel Chitic, **Pinocchio, Sânziana şi Pepelea, Cine-i oare Făt-Frumos** de Iuliu Raţiu, **Baltagul**, după Mihail Sadoveanu – versiune scenică de Constantin Paiu –, **Magazinul cu jucării** de Al.T. Popescu ş.a.).

În paralel cu eforturile şi strădaniile noastre pentru diversificarea repertoriului, pentru câştigarea unui public tot mai numeros, zeii hotărâseră şi ei că Teatrul pentru Copii şi Tineret de la Iaşi trebuie să-şi ducă viaţa într-o clădire nou construită. Iaşul avea nevoie de un asemenea edificiu, publicul avea nevoie de el, trupa şi animatorii ei, prin tot zbuciumul şi prin toate sacrificiile, îl meritau cu prisosinţă. Şi astfel, participarea noastră la tema de proiectare a noii construcţii a Teatrului pentru Copii şi Tineret de la Iaşi a fost totală. Am promovat ideea că noua arhitectură a întregii clădiri urma să ţină cont de modernizarea actului scenic, de tendinţa de stimulare a elementului participativ al publicului în contextul reprezentaţiei. Ideea de flexibilitate a spaţiului de joc, de funcţionalitate a tuturor elementelor de arhitectură şi construcţie a fost concretizată în mod deosebit la proiectarea sălii mari de spectacole (400 de locuri) care şi-a propus să îmbine în chip original cele trei formule de teatru (arenă – elisabetan, italian), lăsând deschisă calea experimentului regizoral şi scenografic. Toate demersurile pentru deschiderea unui şantier al construcţiei fuseseră pregătite cu dibăcie, cu mare tâlc, cu multă discreţie, pentru ca lucrul să poată începe.

Prin atribuţiile pe care le avea, la nivelul judeţului Iaşi, Ion Iliescu – viitorul preşedinte al României, după 1989 – s-a implicat în acţiunea de a promova un proiect de construcţie a

unui edificiu care să slujească în condiţii performante programul unui teatru pentru copii şi tineret la Iaşi. De altfel, chiar şi atunci când domnia-sa nu mai era la Iaşi – continuându-şi la Bucureşti activitatea, în contextul unor alte atribuţii în plan profesional mai cu seamă, ne-a dat un mare sprijin în timpul desfăşurării lucrărilor de pe şantier. Ne-a ajutat să luăm contact cu factori importanţi – care să determine finalizarea lucrării (dotări tehnice, disponibilităţi pentru procurarea şi achiziţionarea aparaturii, mecanicii de scenă, a instalaţiilor de lumini şi de sunet etc.)

Lucrările de şantier din anii '80, în miezul cărora ne-am implicat prin toată existenţa, zi de zi, luptându-ne în disperare pentru mijloace de finanţare, pentru dotări, pentru execuţia unor lucrări unicat în cadrul finisărilor etc. au durat 10 ani. Ne este încă aproape timpul tuturor încordărilor şi confruntărilor vieţii de şantier: căutarea şi aflarea unor soluţii fericite pentru bunul mers al construcţiei; îmbinare meşteşugită de piatră, marmură, beton, lemn şi sticlă, pentru mai fericite vremuri viitoare. Şi astăzi ne amintim cu emoţie de toţi oamenii care au pus umărul la edificarea Teatrului ieşean; la toţi specialiştii şi constructorii care şi-au dăruit cu competenţă eforturile: arhitecţii Victor Tăuşanu, Dan Vişan, regretatul Dan Andrei, constructorii Maria Hoşbotă, Ghe. Şuhan, Mihai Stoleru, celebrul „Baiazid" (Mircea Ionescu), nu mai puţin celebrul director de şantier „M.G.N." (Ing. Marin Gh. Nicolae) şi mulţi alţii – oameni a căror creaţie s-a legat din start cu viitorul. De fapt, putem rememora faptul că întreaga edificare a Teatrului „Luceafărul" o datorăm constructorilor şi grupului de specialişti ieşeni care la acea vreme s-a străduit să găsească soluţii pentru finalizarea noului edificiu teatral, printr-un adevărat spirit de sacrificiu, de curaj, de dăruire profesională şi umană. Amintiri deosebite păstrăm specialiştilor de la Fabrica de mobilă din Iaşi, care s-au ocupat de lucrările minuţioase ale finisajelor din lemn. Formele şi liniile moderne ale tuturor structurilor lemnoase prin care se prezintă interioarele edificiului au fost şlefuite, modelate şi lustruite măiestrit, creind întregului spaţiu intimitate, căldură, confort. Frumoasele candelabre care strălucesc în holurile teatrului, măiestrite de mâinile şi inimile talentaţilor artişti sticlari din Dorohoi, împart o lumină

blândă și învăluitoare. Ele crează o atmosferă de liniște, de mulțumire, chemându-i pe oaspeți în lumea de vrajă a teatrului. Exemplele pot fi nenumărate. Pe frontispiciul clădirii stă scris, începând din luna decembrie a anului 1987: *„Luceafărul“ – Teatrul pentru Copii și Tineret.*

## *Misterioasa apariție a dezbinării*

Un singur fapt rămâne greu de descifrat: după 1989, cu foarte puține excepții, toți cei care, în condiții dintre cele mai grele, am colaborat – într-o înțelegere și coerență fără cusur la înfăptuirea programului teatral de la Iași (finalizat cu înălțarea unui edificiu de perspectivă), n-am mai fost capabili să manifestăm, într-o lungă perioadă, aproape nici un gest de comunicare. Atâția oameni care ne-am confruntat cu atâtea opreliști pe drumul împlinirii unui țel, culmea, nu mai aveam ce să ne spunem, de parcă nu ne-am fi cunoscut niciodată. Ani în șir, un zid de nepătruns s-a ridicat între noi, paradoxal, tocmai în contextul noilor realități de ordin social, politic și cultural, zice-se bazate pe o câștigată libertate. În asemenea condiții, întregul program teatral a avut enorm de suferit. De neînțeles. Într-un foarte scurt timp, după 1989, s-au perindat la conducerea teatrului foarte mulți directori. S-au remarcat bunele intenții ale unora: poetul *Nichita Danilov*, actorul pensionar *George Macovei* și alții – privitoare la abordarea unui nou program repertorial. Din nefericire lucrurile nu se puteau aduna. Multe energii dovedite și indiscutabile vocații care s-au pus vreme îndelungată în slujba ideilor de înnoire a vieții teatrului au fost măcinate, irosite, brutalizate și apoi ignorate. În prim plan au apărut însă intrigile, calomniile și provocările de răfuială izvorâte din agresivitatea și violența celor care aveau probabil misiunea de a plăti așa-zise polițe, pentru timpul trecut, unor oameni a căror atitudine fusese, precum se știe, alta decât aceea de a se fi ploconit prea mult în

fața minciunilor și diversiunilor de orice fel. Astfel a fost încurajată și cultivată *dezbinarea*. Printr-un adevărat consens, își dădeau mâna: mediocritatea, lăcomia, abuzul, lipsa de moralitate și veleitarismul, doritoare să acapareze totul. Prioritate aveau în acei ani (1990-1996) luptele interne de sindicat, mitingurile organizate pe scările de la intrarea Teatrului (unele sub forma unor mici mineriade). La semnul unor aventurieri, apăruți nu se știe de unde și sub observația cui, manifestări de anarhie, atitudini de dezordine și violență intenționau să stopeze orice activitate de atelier, după rânduiala normalității. O asemenea situație a durat destulă vreme întrucât asupra ei n-a vegheat nici o lege, nici o cenzură și nici măcar vreo neliniște a cuiva. Iată de ce nu prea știm să apărăm – cu toată ființa – multe dintre lucrurile pe care le dobândim prin efort și sacrificiu. Nu am avut șansa de a fi lăsați să ne formăm convingeri proprii care să ne unească aspirațiile în afara dogmelor. Nu am fost lăsați să ne formăm credințe de moralitate, să câștigăm forța de a apăra ideea de dreptate, de onestitate, de demnitate. Aici trebuie căutată slăbiciunea noastră a tuturor de a nu putea să comunicăm în momente dintre cele mai importante, pentru cauza unor interese comune.

Ne vin în minte câteva idei consemnate de psihologul Luminița Iacob în caietul program al Teatrului „Luceafărul", la ora dării lui în folosință: **„Fiecare vârstă, etapă a vieții, are echilibrul ei. Acesta se împlinește când necesitățile acelei vârste realizează o fericită întâlnire cu ceea ce îi este pe măsură, când găsește în ceea ce i se oferă sau își oferă, conținuturile și formele atunci trebuincioase. Știut este că tinerețea se hrănește și împlinește din impactul cu universul valorilor. Lumea valorilor, fie că sunt științifice, morale, estetice, politice etc. se descoperă, se descifrează și se cucerește. Este un drum, este o luptă. Ferice de acei tineri care pot afla că tinerețea se învață, tinerețea se apără, tinerețea se păstrează, că *strălucită e acea tinerețe la care ai ajuns prin maturitate* – după cum spunea G. Călinescu."**

## *Pasiunea pentru teatru*

Oamenii care-şi leagă existenţa de mirajul teatrului sunt foarte diferiţi. Unii îl întâlnesc din întâmplare şi se simt confortabil în episoadele în care instituţia îi pune doar într-o lumină favorabilă (premiere de succes, aplauze, turnee în străinătate, premii etc.). Alţii se aciuează în lumea lui dintr-o mare curiozitate, dintr-o mare nevoie de cunoaştere (în domeniul manifestării unor chemări artistice, tehnice, organizatorice etc.). Există şi oameni care rămân la teatru pentru că n-au găsit în altă parte, întâmplător, un loc de muncă. Aceştia, indiferent de pregătirea lor culturală, profesională, rămân în genere străini de frământările specifice domeniului şi-şi doresc doar zile pentru care semenii să le ureze „un serviciu uşor". Se află însă şi o categorie de oameni pentru care teatrul e chiar aerul şi apa vieţii lor, starea lor de a fi, de a exista, de a trăi. Dintre aceştia sunt destui care-şi pot duce zilele, de multe ori, şi fără hrană, şi fără apă, şi fără haine, şi fără bani, şi fără somn, dar nu fără fiorul lumii scenice, fără acel ceva care dă viaţă unui nou univers uman sub lumina reflectoarelor, prin voinţa şi credinţa lor, prin puterea lor de creaţie. Avem aşadar în faţă oamenii cu mare pasiune pentru teatru, printre care se numără, de cele mai multe ori, actori, regizori, dramaturgi, scenografi, dansatori, compozitori, dar şi croitori, tâmplari, sculptori, butafori, impresari, electricieni, sonorizatori, maşinişti etc. Despre cei enumeraţi în prima categorie vorbesc îndeobşte cronicarii, gazetarii, publicul în genere. Despre a doua categorie se vorbeşte însă mai puţin şi e nedrept.

**Virgil Străistaru** a fost, timp de douăzeci de ani, sculptor-butafor-constructor de păpuşi, marionete şi măşti. De fapt se poate spune astăzi că nici un obiect care apare pe scenă la Teatrul „Luceafărul" şi are o funcţie dramatică nu ar fi existat dacă nu

trecea prin mâinile sensibile ale maestrului şi nu căpăta în această fericită împrejurare o adevărată valoare de semn teatral. Zeci şi zeci de păpuşi, marionete, măşti miniaturale şi supradimensionate, frumoase obiecte de recuzită căpătau contur din fantezia, candoarea şi dragostea de meşteşug a lui Virgil. A existat o perioadă în care Teatrul pentru Copii şi Tineret din Iaşi invita pentru colaborare mari scenografi ai ţării (Hristofenia Cazacu, G. Ştefănescu. George Doroşenco, Eustaţiu Gregorian, Mioara Buescu, Vasile Jurje ş.a.). Într-un asemenea context, Virgil Străistaru devenea mâna dreaptă a maeştrilor. Schiţele ce doar conturau o viziune plastică a atâtor nenumărate personaje (păpuşi, marionete, măşti), elemente de decor şi costum, elemente de recuzită, se transformau din simplele desene – cu har meşteşugite de pictorii scenografi – în obiecte ce căpătau viaţă, ce căpătau o misterioasă identitate în lumea scenică. Metamorfoza o datoram fără îndoială butaforului, sculptorului, designerului. De neuitat vor rămâne măştile din reprezentaţiile: **Cronica faptului divers, Povestea vorbii, Pinocchio, Mary Poppins, Fram – ursul polar, Farse medievale, Harap-Alb, Elefănţelul curios, Motanul încălţat** şi multe, multe altele. Spectacolele de amploare ca: **Baltagul, Neamul Şoimăreştilor, Prinţ şi cerşetor, Omul invizibil, Tinereţe fără bătrâneţe, Frumoasa lumii** şi multe altele, prin contribuţia lui Virgil Străistaru, au beneficiat de o mare bogăţie scenografică, înscriindu-se printre producţiile scenice de performanţă ale teatrului ieşean. Există şi azi în repertoriul trupei o reprezentaţie miniaturală, care se joacă la Sala mică, **Frumoasa din pădurea adormită**. Linia delicată a marionetelor, siluetele fragile pline de graţie, asupra cărora a pătruns magia unui joc străvechi, pe care ştia atât de bine să şi-l asume sculptorul nostru, au făcut nu numai dovada strălucirii unui mare talent ci şi latura dominatoare în actul de creaţie artistică, pasiunea, chinul facerii frumosului.

Dar cine era de fapt Virgil Străistaru? Un puştan plăpând, orfan, provenit dintr-o familie instruită, ieşit de pe băncile Liceului de Artă din Iaşi la începutul anilor '70. El a dorit să-şi dedice harul teatrului de păpuşi. A făcut-o convingându-ne pe noi toţi cei ce aveam atâta nevoie de osteneala lui că pasiunea

pentru profesie este o prioritate a omului inteligent şi educat şi că talentul se poate înjumătăţi sau risipi total fără studiu, fără efort, fără preocuparea pentru autoperfecţionare. Erau perioade când – pentru Virgil – ziua şi noaptea curgeau totuna, pentru ca lucrul să fie terminat cu bine, la termenul fixat. Un covrig, o sticlă de bere sau un pahar de vin îi erau adesea toată hrana. În rest, se ospăta muncind, căutând soluţii, rezolvând situaţiile încâlcite. Nu l-am auzit niciodată plângându-se, nu l-am auzit niciodată dând vina pe alţii atunci când trecea printr-o dificultate. Nu l-am văzut printre actorii sindicalişti, veleitar pentru vreo putere specială în cadrul instituţiei sau aiurea, în primii ani de după 1989. Era educat, ştia să se poarte frumos. Atunci când se simţea vinovat pentru o neîmplinire cât de mică pe plan profesional, o întârziere în lucru, un mic eşec scenic, ştia să vină la regizor sau la director şi să-şi exprime regretul, părerea de rău pentru cele întâmplate. Era aceasta o dovadă că Virgil Străistaru îşi formase un caracter demn, plin de nobleţe. Dar maestrul ne-a părăsit înainte de vreme, lăsându-ne doar speranţa că faptele şi pasiunea lui pentru teatru ne vor rămâne ca model.

**Constantin Auslingher**, un nume prezent pe afişele teatrului timp de peste cincizeci de ani, în calitate de maistru de lumini şi electrician al instituţiei. Nenumăraţi cronicari şi spectatori nu aveau de unde să ştie că peste îndatoririle sale legate de luminile de scenă, Constantin Auslingher a îndeplinit timp de cinci decenii, fără remuneraţie, obligaţii profesionale ale unui domeniu de activitate cu totul special în viaţa unei trupe de păpuşari. El construia, sau mai bine-zis inventa şi construia mecanismele şi elementele tehnice care asigurau articulaţiile păpuşilor şi marionetelor pentru mişcarea lor în scenă. Orice efect vizual în practica de scenă nu se putea realiza fără contribuţia de tehnician a lui Constantin Auslingher. În invenţiile lui se întâlneau cunoştinţele de electrician, detalii de lăcătuşerie şi mecanică fină, tinichigerie, pielărie, sudură, tâmplărie etc. Orice regizor cu care teatrul a colaborat îi punea maistrului o problemă: dorim ca păpuşa aceasta să facă următoarea mişcare… am vrea ca un anume efect luminos să fie proiectat în scenă

sau în sală în următorul moment al spectacolului... am gândit să folosim o masă de iluzionism în reprezentaţia... Pentru Constantin Auslingher totul era posibil. Prevedea cu exactitate timpul necesar pentru construcţia acestor lucruri cerute de spectacol, iar în ziua şi la ora fixată, „minunea“ era gata. Originalitatea şi ingeniozitatea soluţiilor tehnice propuse de el erau extraordinare. Dom' Costică era un coleg bun, prietenos şi foarte respectuos. Ne impresiona pe toţi ţinuta lui îngrijită, chiar elegantă, în modul de a se prezenta în orice împrejurare (în timpul lucrului în atelier, în timpul spectacolelor, în turnee etc.). I-a urmat în preocupări similare un alt electrician al teatrului – totodată şi sonorizator – Valeriu Cioată. Generaţia acestor talentaţi oameni a cuprins nenumărate alte nume care merită amintite: Petru Costin şi Virgil Donia (tâmplari), Maria Bandac şi Maria Grigorovici (croitorese), Constantin Dănuţeanu, Ghe. Cehan, Ghe. Măriuţă (maşinişti şi mânuitori de decoruri) şi alţii. Astăzi, o mai tânără formaţie de tehnicieni de scenă: Gabriel Mereuţă (sonorizare), Constantin Bălan şi Cătălin Sadovschi (maiştri de lumini), Ion Hrebenciuc, electricianul şantierului de construcţie al teatrului nou, rămas să lucreze alături de trupă, maşiniştii, croitoresele şi cabinierele, numeroşi pictori şi sculptori, butafori etc. propun un nou stil de lucru, în consens cu noile date de modernitate ale aparaturii şi echipamentelor tehnicii de scenă, în consens cu actualele pretenţii şi viziuni manageriale, cu actualele proiecte repertoriale. Ce-a fost a fost, acum este ce este, iar speranţele legate de alte performanţe sunt tot mai mari.

**Impresarii teatrului** (organizatorii de spectacole)

De-a lungul a mii de ani, s-a dovedit şi s-a confirmat ideea că publicul care participă la spectacol devine însăşi raţiunea de a fi a teatrului. Atragerea acestui public spre atractivitatea şi complexitatea procesului scenic, spaţiu de interferenţă a artei cu viaţa, cu problemele şi obsesiile oamenilor legate de existenţă, de credinţă, de aspiraţii, de visuri, în toate timpurile, i-a determinat pe animatorii trupelor stabile sau itinerante să acorde o mare importanţă modalităţilor de a întreţine relaţii cu spectatorii.

Fără îndoială, un teatru destinat copiilor intră mai uşor în relaţie cu spectatorii săi. Sunt mai mulţi factori interesaţi (şcoala, familia) să-i formeze pe cei mici în obişnuinţa de a merge la teatru, acolo unde ei pot învăţa atâtea şi atâtea lucruri, descoperindu-se pe ei înşişi în faptele de pe scenă şi descoperind totodată faptele din lumea înconjurătoare, relaţiile cu semenii. Dar oricât ar fi de lesnicioase formele de dialog cu copiii, orice teatru are nevoie de impresarul său. Are nevoie de omul de bună credinţă, pasionat de tot ceea ce se înfăptuieşte până la premieră, cunoscător şi participant la frământările şi zbaterile plămăditoare ale unei reprezentaţii, prin care creatorii, trupa, ies la faţă de cortină întruchipând în personaje de tot felul, crezuri despre bine şi rău, despre frumos şi urât, despre lupta victorioasă a adevărului asupra minciunii, a curajului asupra spaimei, a hărniciei împotriva lenei; într-un cuvânt, crezuri ale marilor speranţe. Nu exagerăm dacă spunem că soarta unei trupe stă în mâinile impresarilor, a oamenilor de legătură între teatru şi public.

Pe parcursul a două decenii – cât am condus teatrul ieşean pentru copii şi tineret – am avut multiple experienţa cu organizatorii de spectacole. Vreau să relatez câte ceva despre experienţele fericite. Fac eforturi ca să nu-mi amintesc şi să nu pomenesc de celelalte. Foarte mulţi ani, unul dintre maşiniştii teatrului (un foarte bun mânuitor de decoruri şi uneori un bun păpuşar), Ghe. Cehan, căruia i se atribuise porecla de Misola, nu mai ştiu cum anume, şi-a asumat răspunderea de a face organizare. Era un om de o inteligenţă ieşită din comun, dublată de un dinamism în totală contradicţie cu felul de a fi al moldovenilor. Orice acţiune a sa era eficientă. Era omul care nu greşea. Avea mult farmec personal, motiv ce-l determina să intre foarte uşor în conversaţie cu dascălii de la grădiniţe şi şcoli. Avea un fel anume de a povesti spectacolele teatrului. El nu povestea piesa, el povestea reprezentaţia, vorbea despre imaginile scenice, despre efectele vizuale, despre tot ceea ce se definea ca spectaculos. Avea un mare talent de a negocia, de a-l face pe interlocutor să înţeleagă că e în mare câştig dacă va veni cât mai curând la teatru însoţit de clasa de copii. Obişnuia să stea de vorbă şi cu micii spectatori. Era şi el tatăl a patru copii. Le asculta părerile

pe marginea reprezentaţiilor vizionate. Îmi transmitea imediat impresiile pozitive sau negative. Ştia că sunt teribil de interesată de toate aceste detalii. După vizionările unor montări, Misola era primul om căruia-i solicitam opiniile. Reacţiile lui la spectacole erau cele mai apropiate de cele ale publicului nostru. Îi plăceau montările în stil modern, novator, cu multă muzică şi multă mişcare. Încasările mergeau bine la aceste genuri de spectacole, ne spunea el. Dar a venit timpul când Misola s-a pensionat. A plecat din teatru şi s-a ocupat în continuare de impresariat artistic în oraş, apoi şi-a organizat o afacere cu fotografii, de care se ocupă, mi se pare, şi în momentul de faţă.

După alte experienţe mai puţin fericite cu unii impresari, teatrul a avut şansa să angajeze un alt om cu calităţi deosebite. *Octav Zaharia* venea la teatru de la Liceul de Informatică, de pe postul de pedagog-supraveghetor. Avea o practică serioasă în relaţiile cu elevii şi cadrele didactice, iar bagajul său de cunoştinţe în domeniul vast al culturii generale îi era un bun aliat pentru profesia de impresar. Noul organizator de spectacole, împreună cu o bună colegă şi colaboratoare a sa, Maria Arsene, au deschis Teatrul „Luceafărul" către o activitate de mare anvergură în relaţiile cu publicul. Se organizau în anii 1985-1989 câte 3-4 spectacole pe zi – în distribuţii paralele, în tehnici de montare scenică diferită, la sediu şi în deplasare. Sala mare a Casei Tineretului (cu 700 de locuri) devenise neîncăpătoare pentru spectacole ca: **Baltagul, Prinţ şi cerşetor, M-am jucat într-o zi, Magazinul cu jucării, Mări sub pustiuri, Comedie cu războinici, Cine-i oare Făt-Frumos, Pasărea de cristal** şi multe altele. Noi spectacole cu: **Neamul Şoimăreştilor, Harap-Alb, Chiriţa în Iaşi, Omul invizibil, Amintiri din copilărie, Punguţa cu doi bani, Frumoasa din pădurea adormită** etc. vedeau lumina rampei pe cele două scene ale teatrului nou – Teatrul „Luceafărul" – în condiţiile unui impresariat model. Mulţi directori de teatru care l-au cunoscut în acei ani pe Octav Zaharia îi făceau fără ocolişuri propuneri mai avantajoase pentru un eventual transfer. Acest lucru însă nu s-a întâmplat. Impresarul teatrului nostru se implicase şi în activitatea de şantier. Cu el şi împreună cu *Constantin Plugaru*

(administratorul instituţiei) am bătut mii de kilometri prin ţară pentru comenzi şi achiziţii de dotări ale noii clădiri: orgă de lumini, aparatură de sunet, mobilier, pluş pentru cortine, perdele, covoare, candelabre etc. etc. Ataşamentul impresarilor faţă de toate problemele teatrului era total. După 1989, Octav Zaharia devine patronul unei firme de calculatoare şi rămâne cu amintiri de neînlocuit pentru experienţa trăită în viaţa Teatrului „Luceafărul".

Publicul simte nevoia să afle din timp despre reprezentaţiile care se pun la cale. Şi astfel, pe diferite căi, se transmit veşti despre realizatorii importanţi – dramaturgi, regizori, actori, scenografi, compozitori etc., despre unele idei ale reprezentaţiei, despre marile probleme aduse scenic în dezbatere şi mai ales despre punctele inedite, pline de spectaculos. Dacă la începuturile istoriei reprezentaţiilor teatrale toboşarul sau gornistul făceau cunoscute marile evenimente ale lumii scenice, epocile care au urmat au adus în această direcţie multe benefice intervenţii. Afişul, programul de sală şi comentariul, nota de presă, de televiziune, fluturaşii tipăriţi şi oferiţi la orice colţ de drum virtualilor spectatori sunt astăzi doar câteva din modalităţile de dialog al teatrelor cu publicul. Dar cât de mult sunt folosite aceste mijloace, în etapa actuală, la noi şi oriunde, în scopul stimulării interesului pentru teatru al unor largi categorii de spectatori ar fi o problemă care ar avea nevoie de discuţii ample şi aprofundate. Aspectul comercial al lucrurilor care ne înconjoară, din nefericire, tendinţa tuturor de a vinde ceva pentru un câştig imediat şi cât mai mare înăbuşă orice intenţie de echilibrare şi de judecare a unor priorităţi ale vieţii culturale. Indiferent de valoarea lor, se fac cunoscuţi prin reclamă cei care au bani. Cum să ne explicăm faptul că pe toate posturile de televiziune, fără excepţie, un spaţiu de timp uriaş, care te şochează, este acordat fotbalului, bucătăriei acestuia lipsită de orice importanţă, scandalurilor şi bătăliilor care se dau în lumea lui pentru putere, pentru câştiguri fabuloase? Cum să ne explicăm atâtea şi atâtea emisiuni de aşa-zis divertisment, de un prost gust fără margini, fără miză, fără idei, care aduc în prim plan „vipurile" din muzica la modă dar mai ales din perimetrul modelling-ului, al afacerilor

din acest domeniu în care extrem de puţini oameni au acces. Dacă fiecare post de televiziune ar lua câte un singur minut din contextul acestor programe nefericite şi le-ar aduna pentru o reclamă a evenimentului de cultură şi artă – fără a-şi pune problema unor câştiguri financiare deosebite – climatul cultural-artistic naţional ar avea o mică şansă de redresare, de reevaluare. Marele câştig ar fi, astfel, de altă natură. Întreaga atmosferă ar fi alta.

Preocupările unui teatru de a strânge tot mai mult legăturile sale cu publicul sunt viu întreţinute de frecvenţa şi ritmicitatea organizării turneelor şi deplasărilor. Spre regretul nostru al tuturor, condiţii minime de turneu ale trupelor de teatru din întreaga ţară lipsesc, astăzi, cu desăvârşire, din cauza problemelor financiare şi nu numai. Sute de mii de spectatori din oraşele şi localităţile fără teatre rămân doar prizonierii unor programe de televiziune extrem de slabe sau total inadecvate unor categorii de vârstă aflate la anii avizi de cunoaştere, de informare, de percepere a realităţii vieţii din unghiurile cele mai importante ale valorilor ei.

Nu cunoaştem nici un fel de proiect care să fi propus depăşirea unei asemenea stări de lucruri. Soluţiile puteau fi simple. O lege sau alte măsuri guvernamentale ar fi putut asigura până acum trupelor de teatru posibilităţi de natură economică şi organizatorică avantajoase, impulsionându-le şi cointeresându-le în programele lor de calitate destinate turneelor şi deplasărilor. Cât de importantă este prezenţa unei trupe de teatru în atmosfera unui mic orăşel, a unei comune mai apropiată sau mai îndepărtată de gară poate gândi orice om de bună credinţă. În oraşele importante din ţările Europei, din Est sau din Vest, problemele de acest gen sunt rezolvate de mult prin implicarea consiliilor locale ale primăriilor şi prefecturilor, a fundaţiilor culturale, a firmelor de turism, a societăţii civile în genere. Pasiunea pentru teatru îi poate uni pe oameni, indiferent de convingerile politice sau starea lor socială, în numele dialogului, al schimbului de idei şi de opinii asupra problemelor vieţii de zi cu zi, a temelor de etică şi morală, a conduitei civice, în interesul general. A venit vremea când, din nou, întreaga societate românească are o mare

nevoie de teatru, ca loc de întâlnire cu semenii, cu marile valori de gândire şi simţire omenească, ca spaţiu de libertate şi de făurire a iluziilor fără de care nu putem trăi. După atâţia ani de rătăciri şi confuzii, românii au revenit, s-au întors cu sfinţenie la biserică, la credinţă, spre lauda lor. A venit timpul ca ei să-şi regăsească starea de bine şi la teatru, sub aripile ocrotitoare ale îngerilor şi la chemarea inimii.

## PREOCUPĂRI PENTRU NOI MODALITĂŢI DE EXPRIMARE SCENICĂ

La sfârşitul lunii septembrie 1976 plecam pentru prima dată spre Franţa cu **Albă ca Zăpada** în căruţa ei cu coviltir. Am dus căruţa cu trenul. Mai întâi am lăsat bagajele multă vreme în gară la Paris – de dimineaţă până seara târziu. Am vizitat astfel destule locuri ale marelui oraş, oraşul din visurile noastre. Spre miezul nopţii ne-am îndreptat spre Charleville-Mézières. Vreo două ore de mers cu trenul spre munţii Ardeni. Am ajuns sănătoşi, peste măsură de bucuroşi pentru călătoria noastră. Organizatori ai festivalului ne-au aşteptat la gară, ne-au primit cu multă căldură, cu un adevărat sentiment de prietenie. Popasul nostru de o săptămână la Charleville a rămas în amintirea noastră prin imagini unice, de neînlocuit. Pitorescul oraşului aşezat între munţi, nişte munţi domoli, asemănători cu Apusenii noştri, brăzdaţi însă de râuri bogate în debit, pe cursul cărora se navighează; un oraş plin de poezie, al cărui fiu neastâmpărat, Reambeaud, şi-a lăsat poemele, fără să ştie, pe mâna unor buni apostoli ai turismului. Ospitalitatea gazdelor, atmosfera încântătoare creată peste tot de semnele şi mesajele festivalului ne-au făcut timp de şapte

zile nişte oameni fericiţi. La toate acestea s-a adăugat succesul extraordinar pe care l-a avut spectacolul nostru în ziua prezentării lui în programul reuniunii.

Am fost programaţi să jucăm în parcul de la gară, într-o după-amiază, pe la ora 17 (organizatorii ediţiei din acel an a festivalului doreau să aducă în discuţie, în cadrul unui colocviu, în zilele reuniunii, problemele spectacolelor deschise, prezentate în spaţii neconvenţionale). Ne-am dus toate bagajele în parc din vreme. Ne-am montat căruţa, ne-am ales doi arbori de care să ne folosim în timpul jocului, ca puncte de susţinere a unor elemente de decor şi recuzită, ne-am găsit o sursă de curent electric pentru cuplarea aparaturii de sunet. Publicul începea să se adune (copii, părinţi, bunici, preadolescenţi, tineri). O echipă de televiziune îşi pregătea şi ea uneltele pentru a prelua imagini din timpul spectacolului. Am intrat repede în legătură cu operatorii, cu şefa de producţie şi realizatoarea programului, Lise Deramont. I-am oferit acesteia un volum de versuri ale lui Mihai Eminescu (în traducere franceză şi engleză) şi i-am povestit în foarte puţine cuvinte despre însemnătatea poetului pentru literatura şi cultura română, i-am povestit câte ceva despre oraşul Iaşi, în care poetul şi-a trăit o bună parte a tinereţii sale. Îndată, parcul era plin de lume. Cu emoţie, am dat semn de începere a reprezentaţiei. Şi cât de frumos s-a desfăşurat totul, îmi amintesc. Participarea copiilor în timpul spectacolului, în funcţie de momentele dramatice şi de suspans ale reprezentaţiei, strigătele lor de bucurie sau de atenţionare, murmurele şi întrebările puse în şoaptă se manifestau aidoma ca cele ale copiilor noştri, reacţii cu care ne obişnuiserăm pe timpul desfăşurării spectacolelor din ţară. Era atâta bucurie în parc, atâta emoţie. În finalul spectacolului, copii şi părinţi s-au apropiat de actori şi au pătruns împreună cu aceştia în interiorul căruţei cu coviltir. Imaginile erau unice. Muzica de final sublinia atunci apoteotic secvenţe ce nu fuseseră regizate şi nici prevăzute (îmbrăţişări între copii şi păpuşi, între copii şi actori, urale, aplauze nesfârşite, o bucurie dezlănţuită). După cum aveam să aflăm mai târziu de la domnul *Jacques Felix*, preşedintele UNIMA pe atunci şi animatorul de

frunte al Festivalului de la Charleville-Mezières, reprezentația noastră cu **Albă ca Zăpada** fusese „cheia" reuniunii.

La spectacolul din parcul de la gară a fost prezentă, cum am constatat după câțiva ani, și Annie Gilles, o renumită cercetătoare în domeniul istoriei teatrului de păpuși și marionete. Ea a publicat în 1982 în **Analele Universității din Nancy** un studiu amplu privitor la formula și mijloacele de expresie utilizate de reprezentația românească – în versiune păpușărească – a basmului **Albă ca Zăpada**. Încercăm să prezentăm câteva idei de bază ale studiului, foarte importante ca material de cercetare în domeniul artei spectacolului. După opinia lui Annie Gilles, spectacolul are o foarte clară exprimare în planul psihanalitic – „este un exemplu remarcabil de evitare a ilustrării scenice a unui basm – în maniera teatrului de păpuși". Autoarea subliniază faptul că trupa ieșeană nu păstrează decât constituanții exacți ai structurii profunde a povestirii. Și astfel, aflăm mai întâi că regina nu este mama adevărată a micuței prințese, altfel spus că nu este mama ei bună; puțin mai târziu, remarcă cercetătoarea, o primă probă a oglinzii o arată pe regină mândră de frumusețea ei, deci geloasă pe *Albă ca Zăpada*. Urmează o scenă duioasă între rege și micuța prințesă, apoi complotul mamei vitrege cu vânătorul. Spectacolul îl prezintă pe vânător ca pe un substitut al tatălui în simbolistica copilăriei, ca personaj sus-pus, din punct de vedere social. Și ținând seamă de originea poveștilor, el reprezintă latura protectoare, pentru că vânează fiarele care-l sperie pe copil. „Marionetiștii români au păstrat însă acest personaj patern ambivalent, supus mamei în aceeași măsură în care este legat și de fetiță, și, prin urmare, este incapabil a-și salva copilul". Deosebit de scenică este receptată de către autoarea studiului, tema narcisismului primitiv, „suficientă ca motor al acțiunii". Vrând să înlesnească o proiecție și o identificare a fetițelor, muzica subliniază singurătatea *Albei ca Zăpada*. Sosirea piticilor, veselia și prietenia lor au o funcție reconfortantă, susține comentariul. Dar intercalarea unei noi probe a oglinzii, menține o continuă tensiune. Cele trei demersuri ale reginei, pentru a reuși acolo unde vânătorul a renunțat, sunt sintetizate în spectacol într-unul singur. Spiritul poveștii este însă păstrat: deghizarea

reginei, tentația sexuală sub formă de panglici (mai semnificativă în vremea noastră decât șireturile de la corset), apoi sub forma unui pieptene (refuzat de prințesă) și în cele din urmă a unui măr roșu pe care Albă ca Zăpada îl duce la gură. Ca și în poveste, piticii o descoperă pe micuța lor stăpână zăcând fără viață până la sosirea Prințului care o trezește. În viziunea spectacolului, regina nu va scăpa de pedeapsă. Impresionați de „moartea" prințesei, marionetiștii o urmăresc pe vinovată și, în fața copiilor, pe care îi întreabă cine ar putea fi vrăjitoarea, fac să apară, de sub pelerină, rochia Reginei scoțându-i acesteia și masca. Ei o pedepsesc în maniera cea mai teatrală cu putință și cea mai caracteristică teatrului de marionete: o agață într-un cuier. Această soartă este rezervată și consilierului regal. Libertatea pe care regia și-a luat-o față de poveste respectă perfect semnificațiile acesteia, pedeapsa îi poate satisface pe acei copii care o simțeau necesară. Pentru ceilalți, versiunea teatrală prezintă un alt avantaj: ar fi de ajuns – spune comentatoarea – să-ți strecori mâna în interiorul marionetei pentru a-i da viață, lucru știut de copii. „Nu se văzuse bine că prințesa a mâncat cu adevărat mărul și apoi o marionetă nu poate muri" ar fi rostit o fetiță după ce a văzut spectacolul, declară Annie Gilles. Totul nu-i decât teatru. Aceasta este mărturisirea cea mai liniștitoare pe care o îngăduie marioneta, observă autoarea studiului, și din această pricină, marionetele se justifică mai mult decât orice alt tip de ilustrare sau adaptare... „emoția și acea distanțare simulată intră într-o relație dialectică susceptibilă de a determina simultan înțelegerea poveștii și înțelegerea teatrului. Scenele probei cu oglinda sunt semnificative în acest sens. Oglinda redusă la rama ei este ținută de un actor care-i răspunde reginei, trimițându-i nu imaginea ei reflectată, ci un chip masculin tânăr și viril. Efectul de distanțare este astfel prezent. Dacă muzica, melodiile, corul, fac să crească emoția, procedeele de distanțare permit controlarea ei. Când singurătatea Albei ca Zăpada devine sfâșietoare, mânuitoarea trece în fața castelului și leagănă păpușa în timp ce altă actriță mimează cusutul pe costumul vânătorului. Într-o altă scenă actorii se fac a fi primii care descoperă corpul fără suflare al prințesei. Și ei o plâng îndurerați. Mărul descoperit și el îi

ajută să înțeleagă tot ceea ce s-a întâmplat. O actriță îl miroase și se preface dezgustată. În tristețea lui aparentă, același actor care ținea înainte oglinda ia mărul mașinal și se pregătește să-l muște. Publicul strigă pentru a-l opri la timp. Astfel, tensiunea creată de imaginea morții, interpretează comentatoarea, găsește o posibilitate de defulare. În aceleași condiții, când vânătorul o conduce pe Albă ca Zăpada în pădure, un actor răstoarnă brusc căruța ca pentru a reaminti că tot ceea ce se întâmplă nu este decât un joc și că, dacă povestea își are propria ei desfășurare, actorii sunt cei care o conduc.

Deosebit de interesant este modul în care studiul lui Annie Gilles interpretează funcția în spectacol a căruței cu coviltir: „această căruță este de fapt spațiul scenic. Fără îndoială, nu întâmplător evocă ea în această concepție regizorală, căruța cu coviltir folosită de Mutter Courage. Prin mobilitatea ei, poate semnifica deplasările, dar reprezintă, de asemenea, succesiv și alternativ, toate înfățișările „casei", în opoziție cu lumea exterioară. Marionetele apar în deschizăturile făcute pe cele patru laturi, sau deasupra porților deschise către exterior. Căsuța din pădure a piticilor, cea din exil, se deosebește de casa părintească prin cârpele dominant verzi, întinse pe niște sfori înnodate de căruță. Felinarele trupei ambulante, așezate în semicerc în fața căruței, delimitează spațiul de joc al actorilor în afara castelului improvizat și, pentru copiii care se apropie din ce în ce mai mult, ele reprezintă linia care nu trebuie trecută pentru ca jocul să poată continua. Agățată de o poartă și de alta a căruței, aceleași lămpi simbolizează călătoria, iar în mâinile piticilor ele simbolizează lumina, speranța, pacea activitatea. Sobrietatea pertinentă a sistemului semnificant, jocul actorilor combinat cu acel al marionetelor, arătate uneori ca personaje, alteori sfâșiate ca obiecte, chiar ca obiecte tranziționale – în cazul Albei ca Zăpada legănată ca o păpușă – toate acestea duc la un fel de pedagogie a actului teatral... Mânuitorii intră în scenă, unii trăgând, alții împingând căruța. Îmbrăcați cu veșminte multicolore, cântă din gură și din instrumente și se grozăvesc înainte de a anunța spectacolul. Și spectacolul nu va fi gata decât atunci

când, cântând, ei vor fi pus la locurile lor, atât marionetele cât şi căruţa".*

În ultima parte a studiului, Annie Gilles menţionează că punerea în scenă a **Albei ca Zăpada** de către trupa de marionetişti din România, de la Iaşi, exploatează cu bune rezultate specificul teatrului de marionete, respectând totodată şi caracteristicile poveştilor cu zâne. În acelaşi timp actorii păpuşari de la Iaşi au fost buni cunoscători ai psihologiei copilului. Povestea aleasă a permis evitarea dificultăţilor legate de metamorfoze (măşti, travestiuri etc.), integritatea poveştii în limbajul păpuşăresc fiind foarte bine realizată în spectacol. „Suntem în faţa unei versiuni exemplare a unei poveşti care ţine să depăşească pe deplin conflictul oedipian feminin favorizând o eventuală identificare catharhică, datorită sexualizării convenţionale a marionetelor: personajele feminine au rochii lungi, foarte largi, personajele masculine – picioare şi pantaloni. Nu toate elementele poveştii tradiţionale sunt reţinute, dar tocmai prin acest mijloc sunt evitate ilustrările lipsite de substanţă. Personajele sunt reduse la câteva trăsături – procedeu ce-l ajută pe micul spectator să asimileze istorioara, să o interiorizeze, să o transforme după experienţa, nevoile şi imaginaţia lui."

Spectacolul trupei de la Iaşi – semnalează în încheiere comentariul lui Annie Gilles, propune o anumită formulă de reprezentaţie, de mare accesibilitate pentru copii, stimulându-le acestora spiritul critic dar şi gustul, plăcerea pentru teatru. „Putem presupune că un copil care ar beneficia destul de des de asemenea reprezentaţii ar putea mai uşor să reuşească să-şi domine propriul lui teatru interior şi să-şi imagineze unele forme de exteriorizare utile echilibrului şi plăcerii sale... totodată copilul poate fi pregătit prin mijloacele unui teatru de o asemenea factură pentru o atenţie critică faţă de tot ceea ce i-ar împiedica pe oameni să fie într-adevăr liberi şi pentru ca ei să nu ajungă a se manifesta ca nişte marionete".

---

* Annie Gilles – **Arta marionetelor. „Albă ca Zăpada"** – studiu publicat în Analele Universităţii din Nancy, vol. II, 1982 (traducerea noastră)

* *
*

În întreaga noastră activitate de atelier, în căutările noastre îndreptate către o exprimare nouă, care să atragă atenția publicului și să-l aducă tot mai des la teatru, ne-am oprit adesea la ideea îmbinării, a interferării artelor în materia unui spectacol destinat copiilor și tinerilor. Monotonia dispare sigur într-o astfel de situație, atenția spectatorilor poate fi mai ușor captivată spre actul de creație scenică. Am reușit să promovăm aceste gânduri în câteva spectacole importante pentru „firma" noastră (**Fram – ursul polar, Joc la soare, Elefănțelul curios, Mary Poppins**).

Am recitit impresionați câteva cronici din anii '80 care au comentat spectacolele menționate. Ca animator al unei trupe sau ca regizor ai mari satisfacții când descoperi că intențiile și gândurile tale legate de programul teatral, legate de creația unei premiere se întâlnesc cu o bună receptare din partea publicului și a criticilor. Prin bună receptare înțelegând pur și simplu cursul firesc al comunicării. Suntem fericiți când mesajul unui spectacol se dovedește a avea claritate, siguranță și ajunge la public pe căile cele mai firești. În suita de note și comentarii realizate pe marginea reprezentațiilor noastre de pe scena Teatrului „Luceafărul" am întâlnit pagini semnate de mari personalități ale vieții teatrale românești: Ion Lucian, Margareta Niculescu, Alecu Popovici, Nicolae Barbu, Dinu Kivu, Ștefan Oprea, Margareta Bărbuță, Natalia Stancu, Paul Cornel Chitic, Constantin Paiu, Florica Ichim, Dumitru Chirilă ș.a. care s-au dovedit a nu fi indiferenți față de semnalele lansate de o inimoasă trupă de la Iași îndreptate către tendințele noi ale abordării spectacolului de animație, ale spectacolului pentru copii și tineret în genere. Parte din aceste însemnări o adăugăm în anexele lucrării. Este singura modalitate de a nu arunca în uitare fapte scenice care s-au petrecut nu de mult și care au contribuit și mai contribuie, poate, la ceea ce numim fenomenul teatral românesc la sfârșit de mileniu și în prag de vremuri noi.

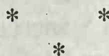
Într-o însemnare a sa scrisă la începutul anului 1984, criticul *Dinu Kivu* făcea următorul comentariu în nr. 2 al revistei **Teatrul**: *„O microstagiune a Teatrului pentru copii și tineret din Iași* ne-a oferit, la sfârşitul anului trecut, o binevenită ocazie de a discuta despre profilul, succesele și limitele acestui teatru, oarecum singular – prin multe dintre fațetele activității sale – în contextul mişcării noastre teatrale, chiar și al acelei părți a ei destinate publicului tânăr. Cu o istorie veche, prezent în mod constant la festivalurile organizate de A.T.M. la Piatra Neamț sau Focşani sau la reuniunile marionetiştilor, apreciat și distins la edițiile succesive ale Festivalului național de teatru, Teatrul pentru copii şi Tineret din Iaşi şi-a cucerit, în timp, un renume şi peste hotare, atât prin turnee efectuate pe meridiane și paralele îndepărtate (din Franța până în India), cât și prin participarea sa – viu elogiată – la festivaluri internaționale ale spectacolelor pentru copii, la Charleville-Mézières (Franța) sau la Mistelbach (Austria). Nu am amintit întâmplător succesele obținute în străinătate; ele au evidențiat o trăsătură specifică acestui teatru. Nu atât laudele primite (meritate, dealtfel) m-au interesat – laude a recoltat aproape fiecare trupă românească de teatru în turneu – cât faptul că, în toate publicațiile pe care le-am cercetat, de cele mai diferite preocupări și tendințe, aprecierile conțineau un punct comun: capacitatea trupei ieşene de a trece imediat rampa, de a comunica – în aparență fără dificultăți – cu spectatorii, copii sau adulți, surmontând barierele de limbaj, tradiție, mediu etno-socio-cultural."* Referindu-se la stilul de joc al trupei, la modalitățile de abordare a artei spectacolului, același comentator subliniază în continuare: „În ceea ce privește stilul acestor spectacole, o trăsătură comună este coexistența în scenă a actorului interpret cu păpușa, aceasta din urmă, fie de dimensiuni tradiționale, fie supradimensionată (cel mai adesea). Se ştie, această coexistență actor-păpuşă este astăzi «mărul discordiei» în lumea marionetiştilor de pretutindeni. «Puriştii» şi «integriştii» (cum să-i numesc altfel?) se ceartă vârtos, acuzându-se reciproc de denaturări și de lipsă de imaginație.

* Dinu Kivu – „Teatrul" nr. 2/1984

Bineînţeles că nici o tabără nu are dreptate, în absolutismul ei, că nu formula asigură spectacolului viabilitatea artistică, ci măsura în care această formulă devine coerentă, funcţională, parte integrantă a unei idei creatoare. La Iaşi, simbioza dintre actor şi păpuşă şi – mai mult decât atât – dintre procedeele «clasice», muzică, dans, pantomimă şi (nu în ultimul rând) «păpuşărie» se practică de mulţi ani, a devenit chiar un fel de «credo» artistic al colectivului, şi are drept consecinţă – de la o stagiune la alta – rezultate tot mai notabile. Şi dacă la începuturi, poate, elementul hibrid era mai des şi mai uşor reperabil, pe parcurs au câştigat în pondere spectacolele în care simbioza se vădeşte organică, firească, necesară." Dorind să exemplifice cu referiri la anumite spectacole analizate de el – în contextul opiniilor formulate despre stilul de joc al Teatrului pentru Copii şi Tineret de la Iaşi – Dinu Kivu aduce în prim plan două titluri de spectacole care i se par sugestive: **Mary Poppins** (regia – Natalia Dănăilă) şi **Elefănţelul curios** (regia – Constantin Brehnescu): „**Mary Poppins** este spectacolul care exprimă cel mai bine, în acest moment, posibilităţile reale ale trupei, valabilitatea principiului simbiotic pe care îl discutam mai înainte, şi genul de opţiune repertorială care, între aceste coordonate obiective, are cele mai multe şanse de reuşită. (Aş adăuga, din aceleaşi considerente, şi **Elefănţelul curios**, mai vechi.) **Mary Poppins** este un spectacol debordant de fantezie şi bun-gust, respirând o vitalitate şi o bună dispoziţie neîntrerupte, cu soluţii scenice ingenioase, pline de umor, cu o tentă de lirism schiţată în filigran. Se cântă şi se dansează în **Mary Poppins**, decorul şi costumele au un rol foarte important în mizanscenă, joacă şi ele, actorii se dovedesc o echipă perfect armonizată, păpuşile sunt la înălţimea partenerilor... vii, întreaga montare este o delectare. Câteva momente sunt de-a dreptul antologice (cel al «vacii care şi-a pierdut steaua», ca să mă limitez la un singur exemplu). Voi cita cu îndreptăţire, întreaga distribuţie, în frunte cu interpreta rolului titular, Cristina Anca Ciubotaru (un veritabil «pivot» al mai tuturor reprezentaţiilor teatrului): Simona Agachi, Tomiţă Hogea, Mircea Sava, Nina Dimitriu, Liviu Smântânică, Constantin Amuntencei, Doina Iarcuczewicz, Emilia Prăjinaru.

De altfel, puţini actori marcanţi, văzuţi în spectacolele microstagiunii, au rămas în afara acestei distribuţii – poate Ion Agachi, Nicolae Brehnescu, Ortansa Stănescu, Constantin Ciofu (prezenţi în distribuţiile spectacolelor **Elefănţelul curios, Comedie cu războinici, Cine-i oare Făt Frumos, Prinţ şi cerşetor** etc.). Celor citaţi până aici li se cuvine neapărat adăugat şi cel care semnează de obicei sculptura scenică – un fel de „fac-totum" al teatrului – Virgil Străistaru."* În încheierea însemnărilor sale, criticul Dinu Kivu adaugă unele detalii capabile să-l facă pe cititor să privească şi în perspectiva lucrurilor, să-şi imagineze ceea ce va avea de întreprins echipa ieşeană a Teatrului pentru Copii şi Tineret în viitorul viitorului ei: „Credinţa mea este că Teatrul pentru Copii şi Tineret din Iaşi şi-a găsit o formulă proprie de existenţă, în aria spectacolului românesc. În curând, va fi terminată construcţia unei noi clădiri a teatrului (aflată într-un stadiu avansat), care va constitui – este de aşteptat şi normal – un nou motiv de ambiţie pentru acest harnic şi prea modest colectiv. O trupă care a realizat **Mary Poppins, Elefănţelul curios** şi **Prinţ şi cerşetor** este capabilă oricând de noi izbânzi... Vizitând şantierul noii clădiri a Teatrului, mă gândeam că această sală modernă perfect utilată, ar putea prilejui manifestări teatrale semnificative la care, alături de teatrul gazdă, ar fi binevenită participarea Teatrului «Ion Creangă», a Teatrului «Ţăndărică», a Teatrului Tineretului din Piatra Neamţ, a tuturor forţelor tinere, regizori, actori, scenografi, dramaturgi, din teatrele ţării." Şi câte au mai rămas de făcut cu şi pentru acest Teatru, câte au mai rămas de făcut în domeniul revitalizării în plan naţional a muncii de „atelier" pentru arta spectacolului destinat copiilor şi tineretului, pentru o regândire a sistemului de relaţii dintre teatru şi public, a reconsiderării în plan moral şi social, în vremurile de azi, a condiţiei creatorilor din acest perimetru al artei scenice, ne-o va arăta viitorul nu prea îndepărtat, la care făcea aluzie şi Dinu Kivu, cu câţiva ani în urmă.

* Dinu Kivu – Revista „Teatrul" nr. 2/1984



La câteva luni de la darea în folosinţă a Teatrului „Luceafărul", o echipă a Teatrului Mic din Bucureşti se afla în turneu la Iaşi cu **Mitică Popescu** de Camil Petrescu, în regia lui Cristian Hadji Culea. Două dintre reprezentaţiile programate le-a găzduit Teatrul „Luceafărul". Pentru toţi membrii teatrului ieşean, evenimentul s-a transformat într-o mare sărbătoare. Publicul venit să vadă spectacolul bucureştean îşi putea da seama cu acest prilej că noul edificiu putea găzdui şi susţine în plan arhitectural şi tehnic reprezentaţii de cea mai aleasă ţinută estetică, în toate componentele artei spectacolului (regie, scenografie, interpretare, lumini de scenă şi sonorizare, tehnică de scenă etc.). Aşadar, sarcina trupei noastre era acum aceea de a demonstra prin programul său teatral că se poate ridica la nivelul noii construcţii date în folosinţă. Scriitorul Dinu Săraru, pe atunci director al TEATRULUI MIC, venit la Iaşi să-şi însoţească trupa, a poposit şi el la Teatrul „Luceafărul". L-am invitat să vadă şi să cerceteze îndeaproape toate cotloanele construcţiei, toate disponibilităţile ei pentru punerea în valoare a ideii de promovare a noului în arta spectacolului. **„Teatrul acesta este o minune"**, ne declara el, profund mişcat de ceea ce vedea cu ochii. **„De dimineaţă până seara, voi trebuie să vă pregătiţi pentru a susţine şi inventa toate formele şi genurile de spectacole care să-i atragă pe copii şi tineri. Să nu existe săptămână fără o invenţie, fără un eveniment teatral, fără un fapt cultural şi de artă legat de lumea teatrului, de care publicul să se simtă interesat, atras"**, ne îndemna entuziastul animator de teatru – **Dinu Săraru**. El însuşi a deschis astăzi TEATRUL NAŢIONAL, pe care îl conduce, şi către spectacolul pentru copii, după cum bine ştim.

De un deosebit sprijin şi de o aleasă prietenie s-a bucurat multă vreme întregul colectiv artistic al teatrului din partea scriitoarei *Eugenia Zaimu Stoica*, unul dintre bunii consilieri ai Ministerului Culturii (din anii '80). Criteriile judecăţilor sale de valoare, precum şi înaltul simţ al moralităţii de care domnia-sa

dădea dovadă în acele vremuri, în relaţiile cu noi şi în relaţiile cu teatrele din ţară, deveneau un autentic punct de susţinere pentru evoluţia artistică a trupei noastre.

Şi iată că anii au trecut, iar timpul în care ne aflăm, dominat de spiritul liber, ne stârneşte la treabă, ne obligă prin ritmul şi ţintele lui să ne reformulăm şi să ne facem din nou cunoscut sistemul de valori morale şi de creaţie în care credem, fără de care nici o evoluţie nu poate fi posibilă şi nici o aspiraţie împlinită.

În ultimele stagiuni, Teatrul „Luceafărul" şi-a alcătuit cu multă temeinicie programul repertorial. Ecoul unor reprezentaţii ca: **Frumoasa lumii** după Mihai Eminescu, **Sfârlează cu fofează** după Victor Ion Popa, **Tinereţe fără bătrâneţe** după P. Ispirescu, **O noapte furtunoasă** de I.L. Caragiale, **Nota zero la purtare** de Octavian Sava, **Vreau să număr stelele** de Ion Sava (în regia lui Bogdan Ulmu, un regizor mult ataşat de trupa ieşeană, ale cărui reprezentaţii – ambiţioase şi pline de inedit – sunt incluse an de an în repertoriul teatrului), **Clovnii** de Ion Agachi şi Constantin Brehnescu, **Motanul încălţat** după Ch. Perrault, precum şi o serie de reprezentaţii muzicale cu păpuşi şi marionete montate în sala cea mică (**De ziua lui Pinocchio**, **Sarmalele de post**, **Păcală**, **Rătăciţi într-o poveste**, **O rază de soare**) a determinat o mai mare atenţie a publicului asupra evenimentului teatral petrecut pe scena teatrului. **„Avem nevoie, din când în când, alături de copiii noştri, să ne rătăcim într-o poveste. Avem nevoie de o evadare din cotidian, din lumea imediată, mai mult sau mai puţin armonioasă. Soluţia ne este oferită, aparent uşor, de propunerile teatrului «Luceafărul». «Aparent» uşor, căci jocul de-a copilăria nu este nicidecum o joacă."** conchide Ana Maria Rusu („Monitorul" din 13 decembrie 2001), în cronica sa la spectacolul de marionete **Rătăciţi într-o poveste** montat în sala mică a Teatrului.

În spectacolul luat în discuţie, orice copil se poate recunoaşte, subliniază Ana Maria Rusu. Se recunoaşte în dorinţele de a-i vedea în vreun fel pe eroii de basm (Păcală, Făt-Frumos, Balaurul, Lupul şi Vulpea, Baba-Cloanţa, Zâna Pădurii etc.). Aceste tipologii tradiţionale ale imaginarului colectiv românesc apar în imagini inedite în reprezentaţie şi în relaţii neaşteptate,

pline de fior dramatic. De altfel, menţionează autoarea comentariului, surpriza constituie motorul principal al acestui spectacol deloc monoton, în care ingeniozitatea îşi dă mâna cu echilibrul vizual (spaţiul scenic este minuţios organizat şi ocupat, adesea în contrapunct), în care cutuma se întâlneşte fericit cu trimiterile directe dar şi discrete spre actualitate, provocând umorul şi ironia subtilă de care se pot bucura şi spectatorii trecuţi de vârsta primei copilării. **„Încrederea în binele ce învinge răul, în cântecul ce anulează teama de necunoscut, în puritatea ce dizolvă întunericul inform reprezintă miza pusă în joc de o trupă de actori la fel de entuziaşti ca spectatorii cărora li se adresează, de imaginativul scenograf Grigore Siriteanu, o orchestră coerentă a cărei virtuozitate este asigurată de bagheta regizorală, baghetă care ne-a făcut, o dată în plus, să vorbim, fără prejudecăţi obosite, să ne refugiem, să ne regăsim într-o poveste."**

Interesant este faptul că „...încrederea în binele care învinge răul, în cântecul ce anulează teama..." este şi starea de spirit a spectacolelor pentru vârstele mai mari. Aceeaşi nevoie de mituri, aceeaşi nevoie de metafore şi substanţă poetică se fac simţite şi în reprezentaţiile pentru cei mari. Confruntarea cu răul este însă mai dură, este mai dramatică.

Ultima premieră a Teatrului – **Noaptea asta nu câştigă nimeni** de Mircea Radu Iacoban, regia Constantin Brehnescu – pare să fie un semnal dat publicului privitor la modul nostru de a privi viaţa, în actualitate. Autorul aduce pe scenă lumea gării – „locul miraculos, în care se intersectează destine şi unde, observând atent, ţi se revelează psihologii. Jocul aşteptării naşte surprize caracterologice şi sugerează posibile traiectorii, menite să se întâlnească, precum firul şinelor, undeva, în infinit."* Lumea spectacolului văzută şi animată ca în *cineverite* nu oferă nimănui un loc comod pentru a se aşeza în scaun „ca la teatru..." Starea de zbucium între râs şi plâns te cuprinde de la început până la sfârşit, pe timpul desfăşurării întregului spectacol.

* Mircea Radu Iacoban – Teatrul „Luceafărul", caietul program, stagiunea 2001-2002

Referindu-se la atmosfera piesei, la sensurile ei adânci, Dumitru Radu Popescu notează în caietul de sală: **„Comunicarea devine rutină, un fel de demență temperată, un fel de alienare invizibilă, de opt ore din douăzeci și patru, un fel de barbarie ce restrânge ființa umană ca un soi de apendice tehnic în rablagita mașinărie a civilizației mizerabile din perimetrul carpato-pontic... Totul se consumă în gol, ca într-o lume fără cer și fără stele, fără vise deșarte – pluritatea lumilor cosmice? Oho, ce deșertăciune! – totul se rezumă la clămpănitul drumului de fier și la monopolul modelului de om-funcționar-șef, cu șapca pe ceafă, amator de amantlâcuri pe furiș, expert în baluri sindicale, cu valsuri, mici și bere... Ce Univers, cu telefoane și becuri, boieri dumneavoastră, ce coteț mecanic și griuriu, care ignoră omul! O țară fără orizont, stagnată economic, un pustiu electrificat, o artă a vieții în degenerare și o puternică voință de a supraviețui, o ființă umană ce speră să-și păstreze identitatea și să rămână inconfundabilă, cu toată presiunea economică, politică și socială ce nu vrea s-o integreze în destinul (visat al) omenirii, ci s-o transforme într-o pilitură a marelui mecanism hodorogit... Dar Lena nu-și acceptă căderea, prin abdicare morală, și astfel noaptea anonimilor se termină ca o noapte a regilor și a reginelor, printr-o nouă zi...“**

Criticul Ștefan Oprea nota cu câteva zile după premieră: „Strict dramaturgic privind lucrurile, remarcăm abila construcție a piesei din care se desprind câteva caractere și relații precis conturate, câteva psihologii specifice contextului românesc actual, o ingenioasă îmbinare a comicului cu dramaticul, un umor discret colorând chiar și momentele de gravitate. Scriitura e simplă și nervoasă, fără alambicări moderniste (sau post...), cu adresare directă către un public deschis spre imediatul cotidian în care se petrec drame mocnite sau se desfășoară tablouri de viață străbătute de fior tragi-comic.“

Criticul menționează, de asemenea, faptul că spectacolul realizat de regizorul **Constantin Brehnescu** e un musical foarte bine articulat, unitar ca dinamică și ton, în care muzica și dansul se împletesc cu secvențele de proză fără a altera reflexele dramatice

ale acestora, ci dimpotrivă, reliefându-le şi creând în jurul lor o atmosferă – numai aparent paradoxal – veselă şi apăsătoare în acelaşi timp.

Personaje precis conturate, viabile, cu loc distinct în partea de proză a spectacolului, interpretează Liliana şi Viorel Vârlan, Liviu Smântânică, Ionela Arvinte, Tani Paraschiv, Paul Sobolevschi, Adrian Zavloschi, Toma Hogea, Emanuel Florentin.

Excelent evoluează ansamblul interpreţilor care asigură partea cantant-dansantă a spectacolului: Ion Agachi, Simona Agachi, Cristina Anca Ciubotaru, Gabriel Lazăr, Gabriela Andrei, Iulia Deloiu-Trif, Carmen Vârgă ş.a. – aproape întreg colectivul artistic al teatrului fiind prezent în scenă.

„O notă bună pentru toţi aceşti actori care ştiu să cânte, să danseze, să joace teatru de proză, să contureze personaje complexe în toate formele de expresie scenică. Muzica acestui spectacol – bine aleasă, antrenantă, adecvată situaţiilor – e semnată de **Radu Ştefan**, iar coregrafia – dinamică şi pitorească, ingenios structurată în jurul ideilor tematice – aparţine **Ligiei Cosoi**. Foarte bine primit de publicul de premieră, spectacolul – o raritate, la noi, în această manieră a musicalului – e destinat tuturor vârstelor, dar mai ales tineretului."*

Aşadar, publicul revine la Teatrul „Luceafărul", revine cu inima deschisă, revine conştient că în acest spaţiu poate intra în dialog cu lumea, participând un ceas sau două la reînnodarea unor fapte şi întâmplări izvorâte din atâtea şi atâtea povestiri despre oameni, despre destinul lor, despre visurile şi aspiraţiile lor; visuri şi aspiraţii de care oamenii se simt legaţi şi prin care vor să-şi înnobileze viaţa, vor să-şi înalţe sufletul.

Suntem încredinţaţi că Teatrul „Luceafărul" va rămâne pe mai departe o poartă deschisă experimentului scenic, o poartă deschisă marelui public îndrăgostit de povestirile dramatice, evoluând sub lumina reflectoarelor, va rămâne o poartă deschisă a tinerilor – de la cea mai fragedă vârstă – captivaţi de marea descoperire că acolo, pe scenă, faptele şi întâmplările au semnificaţii mai adânci decât cele pe care ei le trăiesc în viaţa de fiecare

---

* Ştefan Oprea, **Musicalul – o raritate**, Monitorul

zi şi că fuga într-un vis se poate face foarte uşor prin contactul cu lumea teatrului.

Pe lângă stagiunile lui bogate, abordând pe mai departe un repertoriu interesant şi variat, pe lângă preocupările creatorilor de a aduce sub luminile rampei reprezentaţii pline de atractivitate, trupa Teatrului „Luceafărul", precum şi cei care conduc destinele instituţiei îşi pot propune şi mai mult. Există nenumărate noi mijloace, în condiţiile actuale de natură socială şi economică, prin care instituţia să-şi dezvolte aria preocupărilor, în contextul vieţii culturale comunitare, dar şi pe plan naţional şi internaţional.

Prin disponibilităţile sale de arhitectură şi dotări tehnice – acestea din urmă putând fi îmbogăţite şi aduse la un înalt nivel de performanţă (printr-o mai mare grijă a factorilor de decizie din Consiliul Judeţean – când este vorba de distribuirea unor fonduri bugetare; sau prin atragerea unor sponsori), pentru ca Teatrul „Luceafărul" să poată deveni un centru naţional şi european de cercetare şi manifestare a unor complexe fapte şi evenimente încorporate în fenomenologia artei spectacolului pentru copii şi tineret. Organizarea unor colocvii internaţionale, a unor turnee susţinute de prestigioase trupe, organizarea unor workshop-uri cu participări ale unor mari creatori (regie – scenografie – dramaturgie – mişcare scenică şi dans – interpretare etc.), organizarea unor festivaluri de teatru naţionale şi internaţionale (teatru şi spectacole de toate genurile şi în cele mai diverse forme de exprimare), organizarea unor tabere şi ateliere de creaţie etc. ar putea deveni o miză forte adăugată în existenţa sa celei pe care instituţia şi-a proclamat-o de multă vreme.

O asemenea orientare i-ar da teatrului posibilitatea să-şi promoveze o serie de proiecte la care să participe artişti şi specialişti de marcă, evenimentele culturale create în acest context devenind un factor dinamic, de larg orizont, care să stimuleze dorinţa de participare a foarte numeroşi tineri de diverse categorii de vârstă (copii, preadolescenţi, adolescenţi). Pe de altă parte, implicarea în astfel de proiecte a şcolii, a familiei, a unor tineri universitari, elevi şi studenţi, a unor oameni de cultură şi artă, ar putea contribui la cristalizarea unor forme noi de acţiuni creative cu mai multă substanţă, care să devină modele şi să depăşească

nivelul programelor de divertisment oferite în momentul de față de către televiziune, programe al căror conținut și formule de exprimare sunt în cea mai mare parte lipsite de miez, de idei, de strădania căutărilor unor eficiente și autentice modalități de comunicare cu publicul larg.

Citeam cu ani în urmă în revista **Teatrul** câteva însemnări ale regizorului **Liviu Ciulei** despre ceea ce el numea *atmosfera* pe care o poate crea programul bogat al unei instituții de spectacole în viața unui oraș, în viața unei comunități. Prin *atmosferă*, marele regizor înțelegea de bună seamă: ideile, atitudinile, comportamentul și mai ales dialogul, ambianța unei comunicări armonioase, echilibrate și constructive ce se nasc prin viața tumultuoasă a unui teatru între oamenii de artă și oamenii cetății, în jurul unor probleme arzătoare ale vieții de fiecare zi. Și ne gândim că fericiți pot fi locuitorii unui oraș în inima căruia Teatrul poate crea, astăzi, o asemenea atmosferă. E bine să fim încrezători.

## ȘCOALA IEȘEANĂ DE TEATRU – RESPONSABILITĂȚI, PERSPECTIVE

A vorbi astăzi despre continuitatea învățământului artistic românesc edificat în timpurile moderne, în centrele importante ale țării (Iași, București, Cluj, Timișoara, Craiova etc.) este un lucru care necesită multe strădanii și multe dificultăți în privința strângerii de informații și de documente. Sunt cunoscute însă ideile generoase, proiectele îndrăznețe, faptele și împlinirile de toată lauda, legate chiar de epoca unor începuturi, gânduri și fapte aparținând unor mari personalități ale istoriei și culturii

neamului, precum: Ghe. Asachi, Ion Heliade Rădulescu, Vasile Alecsandri, Mihail Kogălniceanu, Al.I. Cuza, Matei Millo, Costache Caragiale etc.

De la 1 octombrie 1860, data de începere la Iaşi – prin decretul lui Al.I. Cuza – a cursurilor ŞCOLII DE MUZICĂ ŞI DECLAMAŢIUNE şi până în zilele noastre, multe şi mari au fost frământările continuatorilor acestui demers, pentru ca obiectivele şi sarcinile şcolii să înfăptuiască cerinţe culturale naţionale de mare importanţă – aşa cum enunţa Vasile Alecsandri, cu încă mai bine de o sută de ani în urmă: **„Un teatru perfect nu se improvizează de azi până mâine; trebuie timp şi sacrificiuri... Dificultăţile ce se ridică în ochii mei, cu forme uriaşe de fantasme, au sorgintea lor chiar în sânul instituţiei teatrale: căci trei locuri sunt de creat, pentru a se dobândi un rezultat satisfăcător: 1. limba, 2. giocul actorilor şi 3. educaţia publicului."**

Arta dramatică, arta scenică, prin exprimarea creatoare a profesioniştilor ei, a avut dintotdeauna de atins o înaltă cheie de boltă: contactul publicului cu lumea spectacolului. Ghe. Asachi a lăsat urmaşilor interesaţi să dezvolte şi să adauge valorilor spirituale româneşti şi pe cele ale artei teatrale, un adevărat crez estetic: **„Scopul teatrului este, prin mijloacele desfătătoare înfăţişând însemnate întâmplări ale oamenilor, a-i învăţa moralul, a-i face de a preţui virtutea şi faptele cele lăudate, a defăima răul şi a critica deprinderile vrednice de râs, apoi a se feri de ele."**

Anii au trecut, iar generaţii după generaţii, foştii elevi şi studenţi ai CONSERVATORULUI DE MUZICĂ ŞI ARTĂ DRAMATICĂ DE LA IAŞI devin actori de seamă ai scenelor ţării, profesori de talent şi mare responsabilitate pedagogică, în etapele de formare şi afirmare a tinerelor interpreţi, oameni care au sădit în rândurile marelui public, prin pasiunea lor, un interes nemărginit pentru teatru, pentru lumea spectacolului, pentru crezurile acestuia. Cultura românească, în contextul vieţii culturale europene, a avut mult de câştigat în manifestările sale, prin afirmarea artei dramatice, prin contribuţiile unor importante creaţii scenice, pe parcursul unui secol şi jumătate. Actori, dramaturgi, regizori, scenografi, coregrafi, muzicieni etc. s-au întâlnit în arta artelor

(teatrul) conturând, prin sensibilitate şi credinţă, particularităţile specifice, trăsăturile de caracter şi de personalitate ale neamului nostru. Piesele lui Vasile Alecsandri, B.P. Hasdeu, I.L. Caragiale, Delavrancea, Davila, Blaga, Rebreanu, Camil Petrescu, V.I. Popa, G.M. Zamfirescu, M. Sebastian, Muşatescu, Lovinescu, Marin Sorescu, D.R. Popescu, Matei Vişniec şi mulţi alţii, alăturate marelor opere de dramaturgie ale lumii, au oferit actorilor români posibilitatea unor creaţii scenice excepţionale, sub semnul crezului estetic anunţat de marii dascăli ai teatrului încă din secolele trecute. Prestigioase nume ca: Matei Millo, Mihail Galino, State Dragomir, Aglae Pruteanu, Constantin Ionescu, Agatha Bârsescu, Mihai Codreanu, George Popovici, Mihai Lascăr ş.a. s-au înscris pe frontispiciul şcolii româneşti de teatru, punând bazele unui învăţământ artistic gândit şi organizat cu temeinicie, chiar în vremuri frământate ale istoriei noastre, învăţământ care a asigurat pregătirea profesională a creatorilor din domeniul artei scenice, până în zilele noastre.

Referindu-se la „Începuturile învăţământului teatral în Moldova“ precum şi la activitatea unor „Personalităţi ale şcolii ieşene de teatru între 1860-1951“, cercetătorii, prof. dr. Constantin Paiu şi prof. dr. Ştefan Oprea, aduc spre cunoaştere importante detalii asupra problematicii propusă de noi în discuţie în lucrarea ŞCOALA IEŞEANĂ DE TEATRU – FIŞE DE ISTORIE – publicată de Universitatea de Arte „George Enescu“ din Iaşi în toamna anului 2000. În lucrare sunt comentate cu amănunţime evenimentele de maximă importanţă care au stat la baza organizării învăţământului teatral din această parte a ţării scoţându-se în evidenţă şi anii cei mai înfloritori: **„Perioada interbelică rămâne drept cea mai valoroasă în evoluţia şcolii ieşene de teatru. S-au format aici mari actori care, apoi, s-au afirmat pe toate scenele ţării, fiind recunoscuţi ca „ieşenii“ prin realismul interpretării, prin distincţia scenică, prin claritatea, eleganţa şi logica rostirii, prin ştiinţa relaţiei de importanţă deosebită... Un actor care a trecut prin şcoala ieşeană de teatru poate fi recunoscut – după spusele regizorului Radu Stanca, în monografia dedicată lui Ştefan Braborescu – destul de uşor chiar şi într-o altă ambianţă scenică decât cea propriu-zisă**

**a Iaşului. Voci grave, cu sonorităţi ample, înclinaţii spre expresia răscolitoare atunci când se joacă dramele lui Tolstoi sau pline de umor suculent când îl interpretează pe Goldoni, realismul actorilor ieşeni e grav şi copleşitor. Stilul ieşean nu accentuează ritmul exclamaţiei verbale, ci sondează cu obstinaţie straturile cele mai adânci ale conştiinţei...“***

Dar la începutul anilor ’50, evenimentele istorice, anii de dictatură comunistă – care puseseră stăpânire pe tot ceea ce însemna cuvânt şi gest în spaţiul de existenţă românească – au determinat măsuri dure îndreptate spre distrugerea în primul rând a valorilor spirituale naţionale (biserică – şcoală – cultură etc.). Printre atâtea şi atâtea „măsuri“ (dărâmarea ACADEMIEI MIHĂILENE, sfărâmarea cu ciocanele a grupurilor statuare reprezentând unirea tuturor principatelor române, şi a unor mari oameni de stat, amenajarea cimitirului ostaşilor sovietici în curtea Casei Pogor etc. etc.) s-a numărat şi desfiinţarea învăţământului artistic de la Iaşi (fapt ce s-a petrecut şi în alte centre importante ale ţării). Unica şcoală de teatru din ţară, pentru mai bine de 30 de ani, era cea de la Bucureşti. Teatrele din atâtea şi atâtea localităţi aşteptau repartizări de la Centru sau lucrau cu artişti amatori. Trupele de păpuşari au cunoscut numai pe cea din urmă posibilitate. Totul se învăţa „la locul de muncă“. Nu se simţea nevoia unei pregătiri culturale fundamentale a profesioniştilor scenei. Ce s-a întâmplat în această vreme cu repertoriul teatrelor, cu omogenizarea şi echilibrarea trupelor, cu intenţiile de abordare a unor noi modalităţi de exprimare scenică regizorală, e uşor de înţeles. Cu foarte puţine excepţii (cumulate în viaţa teatrală a capitalei şi rareori în centrele mari din ţară), creaţia scenică a avut mult de suferit, iar sacrificiile pe planul artei au fost nenumărate.

Gândurile la activitatea şi gloria marilor noştri înaintaşi, pe care i-am pomenit, gândul că prestigiul creaţiei teatrale în viaţa publică a Iaşului şi a ţării a înflorit şi s-a dezvoltat pe parcursul a peste 150 de ani, în ciuda tuturor vicisitudinilor, gândurile

---

* Constantin Paiu, Ştefan Oprea – **Şcoala ieşeană de teatru – file de istorie**, Editura Universităţii, 2000, pag. 26

că acest domeniu al vieţii noastre culturale poate cunoaşte în timpurile noastre o adevărată renaştere ne-au determinat să acţionăm cu mult curaj, cu multă responsabilitate. Un prim demers de a reînfiinţa şcoala de teatru la Iaşi, care să aibă în atenţie şi o clasă de artă păpuşărească, l-am făcut prin 1988, sub patronajul Academiei de Arte „George Enescu" – rector, maestrul şi profesorul Dan Hatmanu. Demersul nostru a eşuat. N-am primit aprobarea celor de la centru.

Îndată după decembrie 1989, am reluat discuţiile referitoare la importantul nostru proiect. Ni s-au alăturat, în primăvara şi vara lui 1990, Mihai Ursachi, director atunci al Teatrului Naţional, numeroşi alţi actori şi regizori, precum şi noul rector al Academiei de Arte, profesor Iulia Bucescu. Am făcut câteva drumuri la Bucureşti, şi până la urmă, filosoful Mihai Şora, ministrul Învăţământului la acea vreme, a avizat înfiinţarea la Iaşi a celor două clase: clasa de *Actorie* şi clasa *Arta actorului mânuitor de păpuşi şi marionete* (specializare înfiinţată pentru prima oară în România). Apoi ne-am pregătit temeinic, ne-am înscris la concurs şi, în urma desfăşurării acestuia, am fost promovaţi pe posturi de profesori. Astfel, *Sergiu Tudose* a devenit şeful catedrei de *Actorie*, iar autoarea rândurilor de faţă a devenit şefa catedrei de *Arta actorului mânuitor de păpuşi şi marionete*. Şi, precum spuneam, după 50 de ani de tăcere, învăţământul universitar teatral şi-a reluat activitatea la Iaşi.

În luna septembrie a anului 1990, avea loc primul examen de admitere. Dintre candidaţii admişi la examen, 10 s-au înscris la clasa de Actorie şi alţi 10 s-au înscris la cea de a doua specializare. Acestora li s-a adăugat un număr de 15 candidaţi, selectaţi din Moldova de peste Prut, la dorinţa acestora. Au făcut selecţia actorii Violeta Popescu, Emil Coşeru, Dana Coşeru şi regizorul Silviu Fusu, directorul Teatrului „Ion Creangă" din Chişinău. Membrii primei comisii de examinare: Geta Angheluţă, Sergiu Tudose, Natalia Dănăilă, Emil Coşeru, Irina Popescu, Brânduşa Mircea, Valentin Ionescu.

Problemele organizării procesului de învăţământ nu au fost deloc uşoare pentru noi. Ne-am consultat cu colegii de la Bucureşti şi am alcătuit planurile de învăţământ, programele

analitice, ne-am ales corpul profesoral, promovat prin examene şi concursuri, am alcătuit primele state de funcţii. Cel mai greu ne-am descurcat cu repartizarea spaţiului de învăţământ, cu alegerea sălilor de clasă. Universitatea de Arte „George Enescu" rămăsese, la începutul anilor '90, fără sediu. Am lucrat ani în şir în mare sărăcie, în spaţii improvizate, găzduite în diferite clădiri din oraş, mereu sub umbrela provizoratului. Lipsa unei săli studio, care să asigure întreaga activitate de atelier a celor două specializări, ne-a îngreunat foarte mult munca, ne-a dublat eforturile şi sacrificiile. Accesul sporadic la Sala Studio a Teatrului Naţional, programat, fireşte, în funcţie de interesele instituţiei gazdă, slujeşte în foarte mică măsură activitatea de cercetate şi creaţie artistică studenţească a celor două specializări.

Primii dascăli care au pornit la lucru cu studenţii din prima promoţie au fost: *Sergiu Tudose, Geta Angheluţă* (*profesor cu o îndelungată activitate la Academia de Teatru şi Film din Bucureşti*), Emil Coşeru, Monica Bordeianu (disciplinele Actorie şi Improvizaţie), Valentin Ionescu (Vorbire scenică), Dana Coşeru (Mişcare scenică şi dans), conf. dr. asociat Ştefan Oprea (Introducere în teoria dramei, Istoria teatrului universal, Estetică teatrală), prof. dr. asociat Leonida Maniu (Istoria teatrului), prof. univ. dr. Sorina Bălănescu (Introducere în teoria dramei). De cea de-a doua specializare s-au ocupat în primul an de studiu: subsemnata în colaborare cu Constantin Brehnescu – actor păpuşar şi regizor la Teatrul Luceafărul – (disciplinele: Antropologie teatrală şi Arta mânuirii păpuşii şi marionetei), Ruxandra Bucescu-Bălăiţă (Actorie şi improvizaţie), Virginia Carabin-Raiciu (Vorbire scenică), Paula Ciochină (Cunoştinţe muzicale-impostaţie vocală). În anii următori ni s-au alăturat la ambele specializări colegi noi pe posturile titulare şi prestigioşi colaboratori pentru posturile vacante: Ioan Constantinescu – prof. dr. la Universitatea „Al.I. Cuza" Iaşi – (Istoria teatrului universal), conf. dr. Constantin Paiu (Istoria teatrului românesc şi universal), Ion Holban (Introducere în teoria dramei), Dionisie Vitcu şi Gheorghe Marinca (Actorie şi improvizaţie), Constantin Popa şi Adi Carauleanu (Actorie şi improvizaţie), Ana Vlădescu (Arta mânuirii marionetei), Florin Mircea (Vorbire scenică), Mihaela

Arsenescu-Werner, Tatiana Ionesi (Arta actorului, Improvizaţie scenică).

Prima promoţie de absolvenţi a realizat o producţie artistică valoroasă în cadrul lucrării de licenţă, creând, de la început, o bună imagine pentru evoluţia în domeniul interpretării actoriceşti. Premierele spectacolelor: **Visul unei nopţi de vară** de W. Shakespeare, **D-ale carnavalului** de I.L. Caragiale, **Idolul şi Ion Anapoda** de G.M. Zamfirescu, **Opera de trei parale** de B. Brecht, găzduite de Sala Studio a Teatrului Naţional şi Sala Mare a Teatrului Luceafărul, deschideau primele file din noua istorie a şcolii noastre de teatru, reînfiinţată în 1990. Absolvenţii de la păpuşi şi marionete se prezentau şi ei – în premieră absolută – cu lucrări de valoare (**E criză teribilă, monşer** după I.L. Caragiale – spectacol de păpuşi, **Sânziana şi Pepelea** după V. Alecsandri – spectacol de actori şi păpuşi, **Prinţesa şi porcarul** de Dumitru Solomon – spectacol de marionete), făcând dovada că înfiinţarea noii specializări e un lucru bine făcut, care poate răspunde marilor nevoi ale teatrelor de păpuşi din ţară (peste 22 la număr), subvenţionate de la bugetul statului.

Marea majoritate a absolvenţilor noştri au fost angajaţi, în toţi aceşti ani, în trupe ale teatrelor din Moldova şi din întreaga ţară (Iaşi, Bucureşti, Baia Mare, Braşov, Botoşani, Bacău, Piatra Neamţ, Bârlad, Galaţi, Craiova, Arad, Oradea, Timişoara, Constanţa etc.). Aflăm chiar de la ei că sunt distribuiţi în mai toate piesele, că au satisfacţii profesionale, dar se confruntă cu salarii foarte mici, cu lipsa de locuinţă, cu multe alte neajunsuri de ordin material, economic. Ştim, de asemenea, că unii absolvenţi s-au dedicat muncii de presă, devenind realizatori de emisiuni şi producţii radio-tv, că alţii lucrează în învăţământ, domeniu în care lumea teatrului pătrunde tot mai mult, ca obiect de studiu opţional, pentru toate categoriile de şcolari şi elevi. Se ştie că teatrul, pentru elevi şi şcolarii mai mici, poate fi încorporat într-o complexă activitate practică şi de cunoaştere, de o mare eficienţă în plan formativ educativ.

Aşadar, avem în faţă o serie întreagă de motivaţii care să ne determine pe noi, dascălii şcolii de teatru de la Iaşi, de a ne perfecţiona propriile unelte de lucru, de a face tot mai atractive

programele de studiu şi dialogul activ cu studenţii, abordând modalităţi de o autentică modernitate în discursul nostru pedagogic. În acest context, renumele şcolii poate străbate timpul prin strădania generaţiilor viitoare.

Munca noastră nu va fi deloc uşoară, ţinând cont de faptul că tineretul din zilele noastre este adesea acaparat şi păcălit, adesea, de capcanele comerciale ale lumii de consum şi că depăşirea unor asemenea viclene obstacole se poate face numai cu eforturi imense, cu renunţări de tot felul, cu mari sacrificii. Ţinta acestor sacrificii este chiar teatrul – o artă a artelor, aducătoare de lumină între oameni, de încredere şi speranţă. Eforturile noastre, ale studenţilor şi dascălilor, sunt, astfel, strâns legate de o perspectivă transformatoare, eliberată de sărăcie, care să promoveze, la început de mileniu, marile valori ale teatrului, ale tânărului artist creator, într-un dialog viu cu publicul iubitor de artă şi de spectacole, un adevărat parteneriat cu lumea computerelor şi informaticii.

Dincolo de problemele asigurării unor condiţii mai mult sau mai puţin fericite, mai mult sau mai puţin normale, pentru desfăşurarea procesului de învăţământ în domeniul artistic, după buget, probleme care cad cu precădere în responsabilitatea fiecărei universităţi, ar fi necesară în perioada actuală şi o mai evidentă implicare a unor mari factori de decizie din acest domeniu de activitate, care să determine o serie întreagă de transformări – fireşti la capătul unei perioade de acumulări adunate pe parcursul a 14 ani, după 1989. Ar putea fi aduse astfel în centrul atenţiei nenumărate aspecte legate de un anume sprijin mai serios pe plan economic şi managerial oferit învăţământului teatral (spaţii şi dotări minime pentru desfăşurarea orelor de atelier şi a realizării unor producţii artistice studenţeşti capabile să susţină şi activitatea de cercetare în domeniul teoriei şi practicii de scenă). O asemenea activitate ar fi capabilă totodată să ofere în contextul manifestărilor culturale comunitare programe interesante, atractive, de mare diversitate, în rândurile copiilor, elevilor şi studenţilor, precum şi în rândurile unor categorii defavorizate de public (şcoli ajutătoare, spitale, orfelinate, cămine de bătrâni, copii ai cartierelor foarte sărace etc.),

programe care pot completa fericit ofertele emisiunilor de radio şi televiziune şi chiar ofertele instituţiilor profesioniste de spectacole sau ale unor alte aşezăminte de cultură (cluburi, săli de expoziţii, muzee, biblioteci etc.). O asemenea stare de lucruri ar favoriza şi o reacţie distinctă a întregii societăţi faţă de perspectiva fenomenului de artă. Tinerii interpreţi aflaţi în formare pe băncile universităţilor de profil ar simţi că opţiunea lor în plan profesional poate avea viitor, poate stârni interes în rândurile publicului. Viitorii actori ar putea astfel realiza că societatea românească are într-adevăr nevoie de activitatea lor de creaţie şi că munca le este preţuită, încurajată, răsplătită cum se cuvine, în raport cu originalitatea şi profunzimea proiectelor transformate în acte de cultură.

Spre regretul nostru, factorii de decizie din domeniul culturii şi artei şi cei din domeniul învăţământului artistic nu întreţin decât într-o foarte mică măsură relaţii de colaborare. Proiecte de natura celor la care am făcut referire sunt susţinute rareori, ele fiind înregistrate mai mult sub aspect birocratic. Puţini sunt cei ce se implică în alcătuirea şi coordonarea unor programe de promovare şi afirmare a tinerelor talente. Nici asociaţiile şi uniunile de creaţie nu fac eforturi pentru depăşirea unor asemenea neajunsuri. Chiar instituţiile de spectacole intră foarte greu în relaţie cu studenţii de la teatru. Nenumăraţi directori ai teatrelor de păpuşi din ţară continuă şi astăzi să facă angajări pe baza calificării unor tineri „la locul de muncă", apreciind că selecţia şi pregătirea unor viitori artişti păpuşari o pot face „mai bine" doi trei actori din teatru (fără pregătire superioară) decât universităţile de profil. Ca regizor, am avut prilejul să lucrez mai bine de două decenii cu actori păpuşari proveniţi din rândurile unor artişti amatori talentaţi. Am avut însă şi şansa să lucrez cu tinerii absolvenţi ai specializărilor asigurate prin învăţământul artistic universitar. Fără îndoială, absolvenţii unei promoţii, când intră într-o trupă profesionistă, au nevoie de cel puţin un an sau doi pentru acomodare, pentru perfecţionarea mijloacelor de expresie specifice teatrului de animaţie, au nevoie să lucreze alături de maeştri în arta însufleţirii păpuşilor şi marionetelor, pentru a deprinde şi cunoaşte toate tainele muncii

la scenă. Fără acest demers nu se poate ajunge la statutul de actor profesionist. Dar tânărul absolvent al specializării universitare intră cu multă uşurinţă, cu multă fineţe şi subtilitate în acest proces al lucrului la scenă, cu o putere de gândire şi de concentrare profundă, educată în şcoală, având bune perspective de evoluţie şi perfecţionare, în timp ce angajaţii din categoria tinerilor amatori, cu foarte puţine excepţii, se formează mai greu, au randament mai slab şi, mai ales, rămân, în cele mai multe cazuri, la o limită a profesionalizării. De aici pleacă şi marea criză a unor teatre în privinţa abordării unui repertoriu mai complex, care să se adreseze unor mai largi categorii de public, prin mijloace regizorale novatoare, originale, care să atragă fără rezerve un mai mare număr de spectatori.

Mentalităţi învechite în activitatea de manageriat a teatrelor se fac simţite şi în privinţa fixării de către forurile tutelare a grilei de salarizare pentru actorii păpuşari. Legea însăşi prevede angajarea pe posturi de artişti păpuşari (li se spune de către legiuitori mânuitori de păpuşi şi marionete; cum s-ar zice, unii vorbesc şi alţii mânuiesc) a unor tineri amatori, doar cu studii medii, iar în cazul unor absolvenţi ai specializării universitare, salariile acestora sunt prevăzute a fi cu mult mai mici decât ale colegilor lor care lucrează în teatrele de dramă. Numai necunoaşterea şi lipsa de implicare în chestiune poate duce la asemenea decizii. Specialiştii ştiu foarte bine care este efortul fizic şi intelectual al unui actor păpuşar în contextul pregătirii şi prezentării unui spectacol. Arta de animaţie solicită nu în minus, ci în plus, strădanii şi exerciţii complexe, eforturi fizice deosebite şi o mare putere de creativitate în actul scenic. Una este condiţia actorului de dramă, care aduce cel puţin pe jumătate personajul ce urmează a fi creat la datele personale de comportament fizic şi psihic (vorbire, gesturi, atitudine comportamentală etc.) şi cu totul alta cea a actorului păpuşar care trebuie să dea viaţă unui personaj alcătuit dintr-o materie moartă. Marioneta este animată prin efortul continuu al braţelor unui actor – ridicate ceasuri întregi deasupra capului. De asemenea, actorul este nevoit să mişte păpuşa din poziţiile cele mai dificile ale trupului (stând pe genunchi sau transformându-şi întregul corp în paravane mobile

etc. etc.). Aşadar, o reevaluare a condiţiilor de lucru specifice teatrului de păpuşi şi marionete ar putea înlătura acele erori care devin în momentul de faţă o stavilă, un motiv de pierdere a entuziasmului, a speranţelor unor tineri marionetişti debutanţi, în legătură cu perspectivele şi evoluţia lor profesională.

În contextul problemelor aduse în discuţie, ar fi bine de semnalat şi un alt fapt caracteristic actualei etape de organizare a activităţii trupelor de artişti păpuşari. În momentul de faţă nu se simte o încurajare a iniţiativelor de manifestare a unor mici grupuri teatrale de păpuşari. Lipsa unor legi care să-i avantajeze pe tinerii creatori, în ideea de a închega mici trupe independente (private), eliberate de nimicitoarea birocraţie a sistemului învechit şi total depăşit privind organizarea şi administrarea instituţională a teatrelor subvenţionate de la bugetul statului (în care, în unele cazuri, personalul auxiliar depăşeşte pe cel creator de reprezentaţii), duce la o înfundătură în planul afirmării şi promovării autenticelor valori artistice. Ce trupă este cunoscută acum, la nivel naţional, al cărei program teatral să fie diferenţiat de cel oferit, după un anume şablon, de către marea majoritate a teatrelor subvenţionate? Ce personalităţi artistice afirmate de-a lungul anilor, sau aflate printre tinerii creatori din noua generaţie, pregătită pe băncile universităţii, au fost sprijinite şi încurajate – prin lege şi nu prin simpatii de altă natură – pentru a putea iniţia şi realiza proiecte artistice de anvergură? Am avut şi avem creatori de mare valoare, apropiaţi ca orientare şi pasiune profesională de cele mai vestite nume ale unor personalităţi artistice recunoscute pe plan european în domeniul artei marionetelor. Dar câtă lume din ţară îi cunoaşte? Ce prilejuri li s-au creat pentru ca programele şi proiectele lor să fie cunoscute şi evaluate, azi, de un public numeros? Ce eforturi şi strădanii se fac pentru integrarea activităţii lor (activitate râvnită în multe ţări din lume) în imaginea generală şi prezentă a vieţii cultural-artistice româneşti. În ce programe de televiziune ne întâlnim cu producţiile lor artistice (atât de mobile, flexibile şi necostisitoare în planul cheltuielilor)?

Am avut prilejul, nu de mult, de a discuta prin telefon cu vestita regizoare şi animatoare de teatru, Margareta Niculescu,

aflată de prin 1983 la Paris, astăzi preşedinta UNIMA. Comunicându-ne multe lucruri legate de viaţa teatrală păpuşărească, Margareta Niculescu a ţinut să-mi adreseze, pe scurt, următoarele gânduri (citez din memorie): „Apreciez foarte mult faptul că v-aţi străduit să înfiinţaţi la Institutul de teatru, la Iaşi şi la Bucureşti, câte o clasă de actori păpuşari. Dar, dragii mei, nu faceţi mare lucru pentru a pregăti o generaţie tânără de scenografi şi regizori specializaţi în teatrul de păpuşi şi marionete. Criza este foarte mare. Numai cu entuziasmul amatorilor nu puteţi face mare lucru. La acest capitol, teatrele din ţară sunt de-a dreptul blocate, trebuie să faceţi ceva, trebuie să găsiţi soluţii!" Şi, gândindu-ne la soluţii, îmi vin în minte tot cuvintele marelui poet: „Un teatru perfect nu se improvizează de azi până mâine; trebuie timp şi sacrificiuri..." Misiunea noilor animatori este însă, astăzi, de a scurta timpul acţiunilor reformatoare în domeniul vieţii teatrale. Folosirea adevărată – fără nici un fel de prejudecăţi şi fără nici un fel de presiuni de culoare politică – a mijloacelor de comunicare, de informare şi consultare între oamenii de teatru şi organismele de decizie din administraţie se va constitui, credem, într-un prim pas pentru ieşirea din izolare, din dezbinare. Avem datoria să transmitem mesaje dintre cele mai îndrăzneţe către asociaţiile şi fundaţiile culturale, uniunilor de creaţie şi, de ce nu, comisiilor locale şi parlamentare pentru cultură, oferind importante proiecte de organizare a unor largi consfătuiri profesionale, care să scoată întregul fenomen teatral păpuşăresc din amorţire. Nu trebuie să uităm că avem mari responsabilităţi faţă de public, prin profesia pe care ne-am ales-o. „Un spectacol e rezultatul unei strânse elaborări: operă de echipă... Teatrul e spectacol, dialog auzit, succesiune de măşti văzute direct, mişcare exterioară şi interioară, viaţă problematizată. Întrebările de pe scenă cer răspunsuri, adresându-se în fond spectatorului, devenit de fiecare dată participant sui-generis."*

Dar cel mai mare „vizionar" al fenomenului artistic teatral, într-o etapă sau alta de dezvoltare şi evoluţie a vieţii sociale,

---

* Constantin Ciopraga – **Personalitatea Naţionalului ieşean**, Albumul **160 de ani de teatru românesc**, Editura Junimea, Iaşi, 1976, pag. 7

este, în cele din urmă, ŞCOALA DE TEATRU. Ea ne orientează, ea ne pregăteşte pentru munca de atelier, ne îndeamnă la cercetare, la analiză şi sinteză, ea ne obişnuieşte să deprindem nevoia invenţiei, a descoperirii noului, a pasiunii pentru iniţiativă, pentru „a face“, pentru „a întreprinde“, pentru a dialoga, a comunica şi a coopera.

* *
*

M-am referit, aşadar, în această ultimă parte a cărţii, la ŞCOALA SUPERIOARĂ DE TEATRU, la perspectivele ei de dezvoltare şi perfecţionare, cu gândul la toate datele şi disponibilităţile Şcolii în genere de a educa şi forma prin mijloacele specifice ale pedagogiei oameni îndrăgostiţi de frumos, oameni în sufletele cărora să-şi găsească un loc aparte – prin relaţiile cu arta – aspiraţiile înalte de ordin moral şi spiritual. Procesul este complex şi cere dascălilor o pregătire serioasă, vocaţie şi mult devotament.

Convingerea celor mai mulţi dintre noi – ne place să credem – este aceea că fără asemenea aspiraţii, strădania oamenilor de a-şi făuri un trai mai bun s-ar mărgini doar la o înfocată şi brutală tendinţă de agoniseală, de acaparare a unor bunuri de tot felul, cu orice preţ (practica ne-o dovedeşte pas cu pas) fără putinţa descoperirii sensurilor înalte ale calităţii vieţii, ale condiţiei noastre de a fi, iar drumul spre pământul făgăduinţei (să-i spunem *fericire* sau *bucuria de a trăi*) ar rămâne astfel inaccesibil. Or, fără efortul tuturor semenilor de a parcurge un asemenea drum e greu de pătruns în lumea civilizată. Soluţia e una singură: investiţia temeinică în *educaţie*, în multiplele ei forme de impact şi de influenţare pozitivă asupra personalităţii umane, în scopul „îmblânzirii“ şi ameliorării predispoziţiilor ce ne anulează nu rareori instinctul de echilibru, de ordine, de creativitate, ne anulează, paradoxal, însăşi aliura de „trestii gânditoare“.

Cu toţii trebuie să devenim investitori în această mare afacere a educaţiei, altfel, e greu să ne vedem printre câştigători în marile competiţii ale mileniului trei. Şi în acest demers n-am

avea nici un motiv să uităm rolul important pe care l-ar avea de jucat *artele*, cu marea lor putere de seducţie asupra semenilor noştri de oriunde, de toate categoriile, de toate vârstele, bogaţi sau săraci.

Păstrez în memorie, pentru toată viaţa, modelul învăţătoarei noastre, de la Şcoala primară nr. 5 din Bârlad, distinsa doamnă **Elena Stegaru**. Harul ei ne-a făcut pe noi copiii de atunci, elevii, să descoperim pentru prima dată lumea teatrului. Faptele se petreceau pe la sfârşitul războiului. Încă ne mai adăposteam de bombardamente, mai eram încercaţi de foamete, dar la şcoală se întâmpla miracolul. Acolo uitam de tot ceea ce ne provoca teamă.

Învăţătoarea noastră ne propunea să transformăm bucăţile de lectură din *cartea de citire* în momente de teatru. Deveneam personajele definite de autor. Eram iniţiaţi în alegerea unui glas potrivit, în căutarea şi improvizarea unei costumaţii adecvate (după sărăcia noastră din acele vremuri... şi dintotdeauna). Eram învăţaţi cum să mergem, cum să gesticulăm, în acord cu limbajul verbal şi cu sensurile acestuia. Trebuia să vorbim corect, cu claritate, cu dicţie curată şi expresivă. Ce mult ne-au folosit aceste deprinderi mai târziu... Am învăţat tot atunci cum să construim din obiecte foarte simple aflate în imediata noastră apropiere elemente de decor – un spaţiu de joc adecvat povestirilor noastre dramatizate. În acelaşi context, am primit cunoştinţe privitoare la particularităţile dansului popular din zone folclorice diferite. Învăţam melodii şi jocuri moldoveneşti, munteneşti, ardeleneşti. Atunci am învăţat cele mai multe cântece şi poezii. Când am ajuns în clasa a IV-a, am fost provocată şi totodată încurajată să scriu o mică scenetă de teatru pentru Sărbătoarea de Crăciun. Se pare că am reuşit eu ceva devreme ce sceneta s-a jucat la o mare serbare a oraşului, iar colegele mele interprete au avut mare succes.

E inutil să mai explicăm şi să mai facem adăugiri pe lângă toate aceste lucruri, în dorinţa de a vorbi despre semnificaţia legăturii profunde dintre şcoală în genere şi teatru. Cine face această legătură? Prin ce modalităţi? Care ne sunt câştigurile? Când contribuţiile noastre ale tuturor vor fi substanţiale în

privinţa unei vii comunicări între oamenii de teatru şi şcoală şi când interesul şcolii în această direcţie se va face simţit cu convingere şi cu dăruire, vom descoperi mari câştiguri în planul educaţiei, în planul unor beneficii de bună creştere la nivel social, în rând cu toată lumea civilizată. Ne trebuie doar bunăvoinţă. **„Teatru există când şcoala este conştientă de menirea lui... Public există când şcoala îl formează conştient pentru ca acesta să meargă la teatru sau să-l creeze nu din voluptatea divertismentului sau a unei tendinţe consumatoare, ci dintr-o adâncă nevoie spirituală devenită mod de a trăi: civilizat, demn, angajat, la o înaltă treaptă de cultură şi responsabilitate socială"** susţinea distinsul profesor **Ion Zamfirescu** la unul dintre colocviile organizate în anii din urmă în cadrul *Festivalului spectacolului pentru tineret şi copii* de la Piatra Neamţ. Şi în acest cadru, marele profesor mai adăuga: **„Teatru înseamnă educaţie, şlefuire umană, stări sociale armonizate... Cuvânt înseamnă idee, spirit, atitudine culturală... comunicare prin dialog în lumina unui sens. Teatru înseamnă descoperirea caracterelor, cunoaşterea şi înţelegerea naturii omului, înnobilarea relaţiilor între oameni... autocunoaştere, ficţiune, căutare, cercetare, clarificare a unor mari semne de întrebare privind experienţa de viaţă, creativitatea..."**

# ÎNTOARCEREA LA JOC
*(o conversație imaginară)*

Scriu aceste rânduri într-o zi de vacanță, și, aproape ca în copilărie sau în adolescență, îmi zboară gândurile în tot felul de invenții ale imaginației. Și astfel, mă trezesc hoinărind pe un pământ plin de iluzii, precum celebrul Charlot, plutind prin nori, cu buzunarele goale dar mereu îndrăgostit și plin de speranță. Încep să mă joc. Inventez o situație hazlie. Într-un anume context, cineva (o persoană serioasă) îmi pune o întrebare neașteptată. Mă străduiesc să nu mă arăt că sunt luată prin surprindere și că mi-ar plăcea să ocolesc răspunsul. Dimpotrivă, las convorbirea să se desfășoare fără oprelişti. Și iată debutul dialogului și ceea ce a mai urmat:

— Dacă ați avea cu zece-douăzeci de ani mai puțin, ați mai lucra – în vremurile de azi – tot în lumea teatrului?

Așa mi-a sunat în urechi întrebarea dintâi.

— Dacă cerul mi-ar hărăzi vreo câțiva ani în plus, peste cei pe care cu greu i-am câștigat până acum, aș dori într-adevăr să muncesc într-un teatru foarte mic, foarte intim.

— La ce anume vă gândiți?

— La un teatru foarte liber, în a cărui viață scenică (de creație) să nu se amestece nimeni. Toată răspunderea asupra repertoriului și a formulelor de reprezentare și-ar lua-o doar echipa de realizatori (regizori, actori, scenografi, scenariști). *Teatrul Cel Mai Mic* (poate așa s-ar chema) ar avea o mică sălită, cu cel mult 50-80 de locuri și o scenă flexibilă (mobilă) în care măștile, păpușile, marionetele și actorii (nu mai mulți de

cât trei-patru la număr) să se înțeleagă de minune, să fie fericiți ori de câte ori se întâlnesc și întristați atunci când, epuizați de munca de peste zi, sunt nevoiți să se despartă. Trăiesc doar împreună ore întregi de repetiții, spectacole, lecturi experimentale etc. Într-o asemenea echipă am putea plăsmui un fel de *teatru magic*, un *teatru fermecat*, cum i-ar spune copiii. Aici, zborul în vis (prin joc) ar putea fi posibil prin cele mai simple mijloace (proprii limbajului păpușăresc), ceva care să ducă la lumea de vrajă a lui *Hocus-pocus*.

— Vreți să jucați numai pentru copii?

— Nicidecum. Pentru cei mari, am deschide mica scenă a teatrului către spectacole *cabaret* (muzică, dans, cuplete și scheciuri satirice, divertisment).

— Care ar fi miza acestui gen de spectacole?

— Un mare regizor spunea că, prin teatru, răul din societate nu trebuie arătat cu degetul, ci trebuie compromis (prin metafora scenică). Un punct de vedere pe care-l îmbrățișez în mare măsură. Stilul și genul de teatru tip cabaret – un spațiu de joc unde se pot întâlni cele mai diverse modalități de exprimare artistică, oferă de cele mai multe ori un câmp larg de manifestare a unor idei penetrante, prin subtilitate și rafinament, prin relația foarte apropiată cu spectatorii.

— Ați adus vorba de public. Cine vor fi spectatorii *Teatrului Cabaret*?

— Oamenii din jurul nostru: tineri, vârstnici, de toate profesiile și categoriile sociale, toți cei care își vor regăsi problemele de viață, necazurile, frământările, aspirațiile în motivele și temele de spectacol. Umorul și satira vor domina întreaga atmosferă a reprezentațiilor. Acest soi de teatru este intolerant cu racilele vieții sociale din vremurile noastre, cu devierile de la normalitatea comportamentelor și relațiilor interumane: îngâmfare, lene, prostie, ignoranță, șarlatanie de tot felul, lăcomie, agresivitate și mitocănie etc. etc. Păpușile ar chema în spectacolele lor și vedete celebre. Împreună, ar face turnee peste tot (firmele de turism se vor da în vânt să angajeze trupa *Teatrului Cel Mai Mic* pentru mini show-urile ei prezentate și în spații neconvenționale, la munte și la mare: holuri de hotel, restaurante, parcuri

şi grădini publice etc.). Buclucaşele marionete s-ar simţi foarte bine dacă ar fi invitate să dea câte o reprezentaţie la onomastica oricui şi ar fi mândre să fie văzute în compania unor oameni importanţi (afacerişti, vestiţi patroni, primari de seamă, senatori şi deputaţi…). *Teatrul Cel Mai Mic* ar hoinări, vara mai ales, pe timpul ceasurilor lungi de plictiseală, când nici ziarele şi nici programele TV nu prea găsesc a mai spune câte ceva. O gazetă umoristică, prezentată pe o scenă sui-generis de un fel de trupă a lui Guignol, şi-ar putea asigura o nelipsită apariţie. Apoi, cine ştie, vreun post de televiziune ar descoperi că un antrenant joc de marionete, animate de virtuozi profesionişti poate fi promovat cu o bună audienţă, într-un serial original, pentru un public de toate categoriile de vârstă. Păpuşile, nu-i aşa, sunt libere să spună şi să facă orice, dacă…

— Credeţi că vor fi oameni cu putere de decizie care să recepţioneze semnalele dumneavoastră şi să înţeleagă rostul acestor intenţii? Să arate ei chiar că ar dori să intre în jocul pe care-l propuneţi?

— Noi am trimis mesaje în locuri bine alese şi, cine ştie, poate primim veşti…

— Dar cine credeţi că, în vremurile de azi, ar vrea să patroneze o asemenea trupă? Aţi avea nevoie de tot felul de resurse: economice în primul rând, de bunăvoinţă, de înţelegere, de inteligenţă, de dragoste pentru teatru etc. etc.

— Eu rămân prizoniera unui vis. Îmi imaginez că într-o bună zi va suna telefonul… La capătul firului voi descoperi un glas prietenos, echilibrat, binevoitor. „Mă numesc… şi sunt… Am de gând să susţin şi să… Consilierul meu… aşteaptă detalii asupra primului dumneavoastră proiect… Sper să avem o întâlnire pe curând…“ Voi închide receptorul şi voi striga în gura mare: Ura! Iată că e posibil! Oamenii pot ieşi din amorţeală! Se pot implica într-un joc cu o ţintă mai largă. Până la urmă se poate! Vedeţi că se poate?

* *
*

Răsfoiesc adesea cartea lui *Peter Brook* (**Spațiul gol**). Îmi fac tot felul de însemnări. Într-una din ele descopăr cu uimire, foarte bine definit, chiar sensul proiectelor mele iluzorii:

*„...Spre deosebire de o carte, teatrul are o caracteristică specială: întotdeauna e posibil să o iei de la început. În viață, acesta este un mit. Nu putem niciodată să ne întoarcem la ceva. Frunzele noi nu sunt galbene, ceasul nu merge înapoi, noi niciodată nu vom avea o a doua șansă. În teatru, însă, tot timpul poți să pleci de la zero...*

*În viața cotidiană, «dacă» este o ficțiune, în teatru, «dacă» este un experiment.*

*În viața cotidiană, «dacă» este o evaziune, în teatru, «dacă» este adevărul.*

*Când suntem convinși să credem în acest adevăr, atunci teatrul și viața sunt unul și același lucru."*

Poate că așa îmi și explic, mai ușor, dorința mea interioară de întoarcere la joc, din dragoste pentru tot ceea ce mă înconjoară, din dragoste pentru oameni, din nevoia mea de a trăi și comunica într-o altfel de viață, transformând-o pe cea de acum, sub o altă lumină: a teatrului.

# BIBLIOGRAFIE


Academia Română – **Istoria teatrului în România**, Ed. Academiei Române, 1965

Baty, Gaston şi Chavance, René – **Histoire des marionnettes**, Paris 1959, Presses Universitaires de France

Berdiaev, Nic. – **Sensul creaţiei**, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1992

Berlogea, Ileana – **Istoria teatrului**, Ed. Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1981

– **Teatrul medieval**, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1970

– **Teatrul şi societatea contemporană**, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1985

Biblioteca Orientalis – **Nāṭyaśāstra**, Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1997

Brook, Peter – **Spaţiul Gol**, Ed. Unitext, Bucureşti, 1997

Burada, T. – **Istoria teatrului în Moldova**, Iaşi, 1922

Caillois, Roger – **Eseuri despre imaginaţie**, Ed. Univers, Bucureşti, 1975

Caragiale, I.L. – **Despre teatru**, Ed. pt. Literatură şi Artă, Bucureşti, 1957

Călinescu, G. – **Estetica basmului**, Ed. pt. Literatură, Bucureşti, 1965

– **Teatru**, Ed. pt. Literatură, Bucureşti, 1965

Căpuşan, Maria Vodă – **Teatru şi mit**, Ed. Dacia, Cluj, 1976

Cântec, Oltiţa – **O istorie evenimenţială**, Ed. Cronica, Iaşi, 2000

Chesnais, Jacques – **Histoire Des Marionnettes**, Ed. Bordas, Paris, 1980

Constantinescu, Ioan – **Caragiale şi începuturile teatrului european modern**, Ed. Minerva, Bucureşti, 1974

Cosmovici, Andrei – **Psihologie generală**, Ed. Polirom, Iaşi, 1996

Cosmovici, Andrei şi Iacob, Luminiţa – **Psihologie şcolară**, Ed. Polirom, Iaşi, 1998

Drăghicescu, D. – **Din psihologia poporului român**, Ed. Albatros, Bucureşti, 1996

Drimba, Ovidiu – **Istoria culturii şi civilizaţiei**, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1985

– **Istoria teatrului universal**, Ed. Saeculum, Bucureşti, 2000

Eliade, Mircea – **Istoria credinţelor şi ideilor religioase**, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1981

Faure, Elie – **Istoria artei**, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1970

Gâtză, Letiţia – **Teatrul de păpuşi românesc**, Casa Centrală a Creaţiei Populare, 1963

Ghițescu, Gheorghe – **Antropologia artistică**, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1981

Grotowski, Jerzy – **Spre un teatru sărac**, Ed. Unitext, București, 1998

Haidegger, M. – **Originea operei de artă**, Ed. Univers, București, 1982

Huizinga, Johan – **Homo ludens**, Ed. Univers, București, 1977

Keene, Donald – **Literatura japoneză**, Ed. Univers, București, 1991

Landau, Errika – **Psihologia creativității**, Ed. Meridiane, București, 1985

Lăzărescu, George – **Dicționar de mitologie**, Ed. Odeon, București, 1992

Leakey, Richard – **Originea omului**, Ed. Humanitas, București, 1995

Lipps, Th. – **Psihologia frumosului și a artei**, Ed. Meridiane, București, 1987

Mașek, Victor Ernest – **Arta de a fi spectator**, Ed. Meridiane, București, 1986

– **Arta viitorului**, Ed. Meridiane, București, 1979

Mărgineanu, Ioana – **Istoria teatrului de păpuși** (Curs – U.N.A.T.C. București)

Neveanu, Paul Popescu – **Psihologie generală**, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1991

Paiu, Constantin – **Repere în teatrul antic grec și latin**, Ed. Artes, Iași, 2000

– **Introducere în Teatrul Renașterii**, Ed. Artes, Iași, 2001

Pandolfi, Vito – **Istoria teatrului universal**, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1971

Pepino, Cristian – **Automate, idoli, păpuşi – magia unei lumi**, Ed. Alma, Galaţi, 1998

– **Modalitatea estetică a teatrului de păpuşi** (studiu – U.N.A.T.C. Bucureşti)

Piaget, J. – **Psihologia inteligenţei**, Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1965

Rădulescu Motru, C. – **Puterea sufletească**, Ed. Moldova, 1995

Rusu, Liviu – **Eseu despre creaţia artistică**, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1989

Sadoveanu, Ion Marin – **Istoria universală a dramei şi teatrului**, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1973

Sava, Ion – **Teatralitatea Teatrului**, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1981

Stratone, Nicolae – **Antropologia filosofică**, Ed. Bucovina, 1995

Tatarkiewicz, W. – **Istoria esteticii**, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1978

Tieck, L. – **Hanswurst emigrant**, Ed. Junimea, Iaşi, 1997

Tonitza, Mihaela şi Banu, George – **Arta teatrului**, Ed. Enciclopedică, Bucureşti, 1975

UNIMA – **Die Welt des Puppenspiels**, Berlin, 1989

– **Figur und Spiel**, Berlin, 1977

– **Teatrul de păpuşi în lume**, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1968

| | |
|---|---|
| Vianu, Tudor | – **Estetica**, Ed. Orizonturi, Bucureşti, 2000 |
| | – **Scrieri despre teatru**, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1977 |
| Vitez, Antoine şi Fournel, Paul | – **Les marionnettes**, Ed. Bordas, Paris, 1982 |
| Vulcănescu, Romulus | – **Mitologia română**, Ed. Academiei, Bucureşti, 1985 |
| | – **Măştile populare**, Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1970 |

[illegible] – [illegible] universal, Ed. Meridiane, București, 1971

[illegible] – [illegible] păpuși – teatru [illegible], Galați, 1998

[illegible] – [illegible] estetice [illegible] păpuși – U.N.A.T.C. [illegible]

[illegible] – [illegible] inteligență [illegible], București, [illegible]

[illegible] – [illegible] estetică, Ed. Meridiane,

Rusu, Liviu – Eseu despre creația artistică, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, [illegible]

Sadoveanu, Ion Marin – Istoria universală a dramei și teatrului, Ed. Eminescu, București, 1973

Sava, Ion – Teatralitatea Teatrului, Ed. Eminescu, București, 1981

[illegible], Nicolae – Antropologie filosofică, Ed. Bucovina, 1998

Tatarkiewicz, W. – Istoria esteticii, Ed. Meridiane, București, 1978

[illegible], I. – Dicționarul [illegible], Ed. Junimea, Iași, 1987

Tonitza, Mihaela și Banu, George – Arta teatrului, Ed. Enciclopedică, București, 1974

[illegible] – Die Welt des Puppenspiels, Berlin, 1989

– Figur und Spiel, Berlin, 1977

– Teatrul de păpuși în lume, Ed. Meridiane, București, 1968

## *Grupaj de cronici şi extrase din cronici apărute în presă în perioada ultimelor decenii, subliniind profilul distinct al Teatrului „Luceafărul" în contextul vieţii teatrale din ţară şi de peste hotare*

*„Răspunzând unui deziderat mai vechi al publicului şi al Teatrului de păpuşi din Iaşi privind profilul acestei unităţi artistice, Consiliul Culturii şi Educaţiei Socialiste a dat curs acestei dorinţe, hotărând transformarea scenei respective într-un teatru pentru copii şi tineret. Departe de a fi doar o schimbare a denumirii, modificarea amintită înseamnă diversificarea repertoriului pe genuri de spectacole ca: animaţie, poezie, pantomimă, păpuşi, măşti. Până la sfârşitul stagiunii sunt programate premierele:* ***Hercule în căutarea merelor de aur*, *Un pantof fericit*, *Butoiul cu miere*, *Cronica faptului divers*** *şi* ***Orăşelul copiilor***, *fiecare folosind alte modalităţi artistice."* (**O nouă denumire – un profil lărgit. Teatrul pentru copii şi tineret – Iaşi**, *Flacăra Iaşului*, 17 mar. 1973)

*„Cu prilejul împlinirii a 25 de ani de activitate a Teatrului pentru copii şi tineret din Iaşi, în zilele de 30, 31 mai şi 1 iunie vor fi organizate „Zilele Teatrului pentru copii şi tineret". Cu acest prilej vor fi prezentate spectacole ca* ***Punguţa cu doi bani*, *Patria*, *Albă ca Zăpada*, *Un băieţel, un cocoşel şi o drăguţă de pisicuţă*, *Bing, bang, bing*, *Cronica faptului divers*** *şi premiera cu lucrarea* ***Farse medievale***. *Şirul manifestărilor va fi*

*întregit de un simpozion şi o expoziţie retrospectivă.“* **(În curând, la Iaşi, „Zilele Teatrului pentru copii şi tineret“** – *Flacăra Iaşului*, 4 mai 1974)

*„E un lucru ştiut că o parte din vechiul public al teatrului se înstrăinează de el. Cauzele sunt multe şi către ele trebuie mers pentru a găsi soluţia revitalizării contactului dintre public şi scenă. O soluţie ne-o propune, cu modestele sale mijloace, dar şi cu un stimabil entuziasm, echipa* ***Teatrului de tineret şi copii*** *din Iaşi. Din felul cum e conceput spectacolul* ***Cronica faptului divers*** *se poate extrage şi atitudinea lor faţă de actuala situaţie a teatrului.* ***Cronica faptului divers*** *nu este un spectacol teatral obişnuit. Nu există un text în două, trei sau patru acte, o distribuţie numeroasă, o scenografie costisitoare şi o recuzită abundentă. Convenţia scenică este divulgată adesea cu multă naturaleţe. Scenariul acestei* ***Cronici*** *e conceput să răspundă unor întrebări actuale ale spectatorului, să-l menţină în cercul de foc al actualităţii.“* (M. Ungheanu – *Scânteia tineretului*, 19 apr. 1973)

*„La Iaşi, la Teatrul pentru copii şi tineret ne găsim în faţa unei evidente demonstraţii de* ECHIPĂ. *Aceşti artişti plini de elan şi de o delicată modestie apar în faţa publicului, interpretând personaje, cântând, dansând, mimând şi animând sala, în accepţia mult doritului «actor total», absolut necesar teatrului tinerilor spectatori. Regizorul Constantin Brehnescu reciteşte într-o manieră proprie foarte spirituală bătrânul basm* ***Alba ca zăpada*** *al fraţilor Grimm. Considerând că povestea este prea bine cunoscută, regizorul şi-a permis să glumească ironic, cu deplină încredere în spectatorul său, micul public. A rezultat un spectacol plin de umor şi sensibilitate la care şi-au adus o meritorie contribuţie interpreţii cât şi scenografa Hristofenia Cazacu. Aş remarca încă o dată colaborarea teatrului cu excelentul compozitor Sabin Păutza, o prietenie artistică ce*

*nu trebuie să se destrame niciodată...* " (Ion Lucian – *România literară*, 6 iunie 1974)

*„Ambițios, colectivul Teatrului pentru copii și tineret din Iași continuă o activitate care încearcă să depășească prin preocupări repertoriale și formule spectacologice cadrul clasic și strict al reprezentației de păpuși. Spectacolele actuale tind să creeze legături spontane cu sala, cu publicul, printr-o mare sinceritate în mijloacele de abordare a textelor și, în general, prin abdicarea de la elementele teatrului convențional.* " (Alecu Popovici – *Contemporanul*, 15 mar. 1974)

*„Teatrul pentru copii și tineret din Iași urmărește a se adresa nu numai preșcolarilor și școlarilor mici ci și elevilor mai mari, adolescenților ajunși în pragul maturității. El reprezintă azi una dintre cele mai importante instituții de cultură ale Iașului, iar experiența sa actuală în privința cunoașterii și influențării publicului, a căutărilor repertoriale și spectaculare este revelatoare pentru toate scenele de acest fel din țară. Teatrul își primește oaspeții la sediu, dar iese adesea în aer liber, în piețele și grădinile orașului. În planul montărilor teatrul a reușit să-și cristalizeze un concept relativ original, care – înțeles în chip creator, dinamic, ostil repetării și autopastișării – va fi de natură să asigure și pe viitor durabile succese artistice.*

*În majoritatea cazurilor, îndemnul adresat micilor spectatori de a se lăsa duși – în ritmurile poeziilor, cântecelor și dansurilor – pe aripile fanteziei, este dublat de cel de «a face» ei înșiși teatru. Convențiile teatrale sunt – cum se spune – utilizate «la vedere», copiii fiind implicați fie prin contact direct, fie prin dialog în acțiunea scenică, în jocul actorilor.* " (Natalia Stancu – *Scânteia*, 19 iun. 1974)

*„Astăzi, la ora 10, la sediul Teatrului de păpuși din Iași, va avea loc premiera spectacolului cu piesa* ***Patria*** *de Krystyna*

*Milobedzka. Regia aparţine Cătălinei Buzoianu, scenografia lui Lică Nicolae, iar ilustraţia muzicală lui Vasile Spătărelu.*

*În distribuţie: Camelia Bujdei, Ortansa Stănescu, Emilia Azamfiricăi, Const. Ciofu şi Const. Amuntencei.“* (**Premieră la Teatrul de păpuşi** – *Flacăra Iaşului*, 18 oct. 1974)

*„Un loc aparte au ocupat în acest Festival spectacolele adresate copiilor. Ele s-au remarcat prin fantezie, ingeniozitate, spontaneitate, poezie, sinceritate. Teatrul pentru tineret şi copii din Iaşi a venit cu* **Bing-bang-bing** *de D. Văcariu în regia lui* C. Brehnescu *şi muzica lui* Sabin Păutza. *Ieşenii, după ce au făcut o excelentă impresie, s-au întors acasă cu Diploma de onoare a Festivalului (cucerită la ediţiile anterioare doar de Teatrul Naţional «Vasile Alecsandri» şi de Teatrul «Bulandra») şi cu un premiu de interpretare obţinut de Camelia Bujdei (oferit de Studioul de Radio Iaşi). Teatrul «Ţăndărică» a prezentat un spectacol cu frumoase valenţe scenografice şi invenţii tehnice-păpuşăreşti, cu doi interpreţi fermecători (Anda Călugăreanu şi Florin Zamfirescu), cu voci celebre pe bandă (Toma Caragiu, Silvia Popovici ş.a.), dar fără a străluci şi fără a cuceri toate inimile. (Premiul Consiliului Naţional al pionierilor pentru cel mai bun spectacol destinat copiilor). Tot la acest capitol trebuie să-i amintim pe inimoşii autori ai spectacolului* **Fantezii** *(Teatrul de Animaţie Bacău, regia Petru Valter - diploma Centrului Naţional ASSITEJ).“* (Ştefan Oprea – **Zile şi seri de teatru**, *Cronica* nr. 26, 27 iun. 1975)

*„În cadrul celei de a patra ediţii a Festivalului de teatru pentru copii şi tineret care s-a desfăşurat la Piatra Neamţ, spectacolul cu piesa* **Istoria ieroglifică** *pus în scenă de către regizoarea Cătălina Buzoianu de la Teatrul Naţional «V. Alecsandri» din Iaşi a primit premiul C.C. al U.T.C. pentru cel mai bun spectacol adresat tineretului. De asemenea, pentru dramatizarea realizată de Cătălina Buzoianu şi Mircea Filip după* **Istoria**

*ieroglifică, cei doi autori au obținut premiul Uniunii Scriitorilor din România.*

*Şi Teatrul pentru copii şi tineret din Iaşi a fost distins cu Diploma de onoare a Festivalului pentru spectacolul cu piesa* ***Bing, bang, bing****, de autorul ieşean Dumitru Vacariu. Regia – Constantin Brehnescu; muzica – Sabin Păutza. Demn de semnalat este şi faptul că tinerei actriţe Camelia Bujdei, de la acelaşi teatru, i-a fost decernat premiul de interpretare pentru rolul Ancuţa.“* **(Premii la Festivalul de teatru pentru copii şi tineret –** *Flacăra Iaşului*, 18 iun. 1975)

*„Un scenariu ingenios, alcătuit de* Natalia Dănăilă*, pe baza câtorva schiţe şi momente de Caragiale (****La Moşi, Moşii, La Paşti, Justiţie, Adevărul, Flăcău, Mitică*** *ş.a.), a câtorva poezii (****Odă, Erato, scapă-mă!, O şedinţă la Junimea, Primăvara, Discreţie****) şi a piesei* ***Conu' Leonida faţă cu reacţiunea*** *stă la baza unui antrenant spectacol realizat de* Const. Brehnescu *pe scena Teatrului de copii şi tineret din Iaşi. Fragmentele din schiţe, momente şi versuri sunt astfel alese ca să alcătuiască un cadru adecvat reprezentării, cu păpuşi, a piesei* ***Conu' Leonida…*** *Dar se poate spune şi invers: reprezentarea piesei e un pretext de a lărgi cadrul, de a arunca razele unui reflector magic asupra unei lumi de altădată, a unei lumi pe care marele Nenea Iancu ne-a lăsat-o prinsă definitiv în geniale «insectare». Ideea scenariului: o trupă de păpuşari reprezintă, în zi de iarmaroc,* ***Conu' Leonida…*** *Înainte de spectacol şi în antracte, actorii se amestecă în mulţimea pestriţă, împestriţând-o şi mai mult, participând la varii scene de bâlci, cu Mitici şi Luxiţe, cu perechi sentimentale («Da, mă iubeşti, dar simt prea bine,/ Cu cât te strâng la pieptul meu,/ Că-i un abis până la tine… / Eu nu sunt tu, tu nu eşti eu»), cu chioşcuri de gogoşi şi bragă, cu vardişti şi imprincinaţi, cu circari şi mahalagioaice etc. Ritm, culoare, muzică. Moravuri şi năravuri. Miros de mititei, ţapi şi halbe, «lume-lume!», oameni de toată mâna, caractere, mici drame de bâlci, scene de amor cu «Dacă nu mă iubeşti, mă-mpuşc!». Pocnitura de pistol îl sperie pe conu' Leonida, în mintea căruia stăruie*

*ideea* ***revuluției****. Și începe inițierea consoartei dumisale întru ale* ***revuluției; Galibardi*** *e ridicat în slăvi. Ploieștenii republicani, de asemenea. Până la fandacsie și la ipohondrie. Artiștii-păpușari salută publicul, unul din mulțime îi cunoaște și-i strigă pe nume și iarmarocul își continuă cursul în aceeași revărsare de culori și mofturi, în parfum de gogoși și bragă, în dialoguri de unchi și nepoți tâmpi, în suferințe de amici pe care-i strâng ghetele etc. O lume scoasă pentru o clipă dintr-un genial insectar. O lume pe care o privim cu ironie îngăduitoare, o lume de care râdem cu poftă, supraveghindu-ne, în același timp, sau poate chiar analizându-ne discret.*

*Spectacolul este dinamic și frumos colorat (scenografia* Marga Ene*), ingenios susținut de muzică (*Cristian Misievici*) și interpretat cu multă, contagioasă voioșie de către actori. E un spectacol al colectivului, care-și dovedește încă o dată omogenitatea și putința unor mereu noi posibilități de expresie scenică, Distingem contribuțiile lui* Ion Agache *și* Nicolae Brehnescu, *un cuplu solid alcătuit și inteligent adecvat atmosferei caragialești; reținem apoi, pentru plastica mișcării, acuratețea jocului, subtilitatea șarjei, cuplul* Const. Amuntencei-Camelia Bujdei. *Volubilă și cu abile treceri de la o situație la alta, de la un personaj la altul –* Cristina Ciubotaru. *În tonul spectacolului –* Simona Agache, Nina Dimitriu, Emilia Azamfiricăi, Const. Ciofu, Eliza Florescu, Ortansa Stănescu, Emil Petcu, Mircea Sava.

*Un spectacol pentru toate vârstele, frumos, agreabil, reconfortant, oferind o expresivă imagine asupra operei lui Caragiale."* (Ștefan Oprea – **Mofturi... la Moși**, *Cronica*, nr. 17, 25 apr. 1975)

*„****Bing... bang... bing****, iată un titlu de spectacol care ne cheamă ca un clopoțel de școală, pe toți, și mai mici și mai mari, la un ceas de joacă de-a povestea. Actorii-interpreți cântând cuplete vesele ne invită să intrăm în joc, adică în pădurea vrăjită și nu prea, doar atât cât trebuie, cât ne jucăm, atât cât ne hotărâm să-i acordăm girul imaginației noastre.*

*Anca, eroina principală a poveştii (interpretă, Camelia Bujdei), se joacă firesc şi dezinvolt cu copiii din sală, cu o minge, pe care, pretinde ea, şi cine vrea sau e mai naiv crede, că i-ar fi încredinţat-o zâna pădurii. Mingea alungă teama şi îndepărtează primejdiile pădurii, de aceea e poftită şi de Baba Cloanţa Cotoroanţa, muma balaurului. Mingea, obiect al conflictului, ca în cele mai tradiţionale farse, este răpită de Cotoroanţă şi apoi recâştigată cu ajutorul isteţului Păcală.*

*Povestea este de fapt o farsă – cu elemente bufone –, o farsă parodică în care fabulosul este diminuat până la ridicol prin mijloacele parodiei comice. Măştile grozave nu sperie. Cotoroanţa cu nasul ca un plisc şi mătură vrăjită e neputincioasă. Balaurul cu căpăţâni de plastic, care cântă gros, făcând reclamă fapturii sale monstruoase, este prea somnoros. Cuplul cumetrilor Lup şi Vulpe este uşor de păcălit şi de îndepărtat din preajma Ancuţei, care, speriată şi nu prea speriată, curajoasă şi nu prea curajoasă, tot timpul este la limita dintre joc şi viaţă, aşa cum se cade să se joace copiii.*

*Plin de sine ca un actor cabotin de operetă – cântă într-adevăr arii de operetă – trece Făt-Frumos (Nicolae Brehnescu); împunge cu spada de lemn în închipuiri ale minţii sale şi se arată tare încântat de peruca pe care o poartă cu foarte multă grijă pe un suport-calapod. Amestec de iubire de sine, vanitate infantilă, stereotipie a imaginaţiei, ca orice copil răsfăţat, Făt-Frumos este doar parodia lui Făt-Frumos. Concepţia aparţine deopotrivă regizorului cât şi interpretului. Ion Agachi a realizat un Păcală mucalit;* ***raisonneur*** *şi părinte al jocului la care accesoriile caraghioase – înalta-i căciulă şi lungile-i opinci – încă ni-l înfăţişează ca pe o hiperbolă a voioşiei.*

*Un ceas de cântec şi de voie bună, de feerie în limitele glumei, totul lucrat cu inteligenţă şi dăruire, şi mai ales cu bun-gust, calităţi pe care le atribuim atât regiei, semnate de Constantin Brehnescu, cât şi echipei de interpreţi-actori, printre care mai semnalăm pe actriţa Nina Dimitriu, elastică şi cu o bună şi cultivată voce. Muzica cupletelor, variată şi în tonalităţi copilăresc vesele, degajează un sentiment de plăcută detaşare de sinele matur şi de insolită lumină interioară.*

*Decorul, redus la semn scenografic, este conceput în consens cu improvizația atât de specifică jocului copiilor, adică stimulând, dar nu înlocuind imaginația. Astfel, două perdele închipuie copacii, după care apar pe rând măștile: Baba Cloanța, Lupul și Vulpea, Balaurul."* (Constantin Radu-Maria – **Bing... bang... bing,** *Teatrul* nr. 7/iul. 1975)

*„Capodopera sadoveniană i-a ispitit de multe ori pe oamenii de teatru. Filonul ei «polițist» îl scutește pe regizor de una dintre marile grijii - aceea de a face limpede povestea.*

*Cartea rămâne netulburată de faptul că optica asupra textului se schimbă astfel că* **Baltagul** *poate fi privit – după cum ne spun fragmentele exegetice inserate în afișul-program al spectacolului – fie drept monografie antropologică, fie ca roman de dragoste, roman al inteligenței, al unei acțiuni justițiare, ori roman social, de observație caracterologică, roman filosofic, inițiatic.*

*Din montarea acestei cărți în versiunea scenică semnată de Constantin Paiu s-a născut un spectacol sentimental.*

*Sentimental mai întâi pentru că, după o îndelungată absență, Sadoveanu se întoarce la Iași; mai apoi, pentru că regizoarea* Natalia Dănăilă *reconstituie ceea ce scriitorul doar povestește, amintește ori sugerează – «peisajul» psiho-social al familiei Lipan; în al treilea rând, consider acest spectacol ca fiind sentimental întrucât pe scenă Vitoria apare altfel și are alte dimensiuni omenești decât ne lasă impresia uriașa umbră a personalității ei, ce crește și se întinde de la prima la ultima filă a cărții.*

*Așadar, Sadoveanu se întoarce triumfal în sufletele și mințile tinerilor spectatori din Iași, iradiind blânda lumină izvorâtă din neînduplecata iubire a Vitoriei Lipan.*

*Vitoria Lipan nu e altceva decât tot o nevastă de cioban; așa se poartă, așa e tratată, așa judecă faptele și oamenii – cu modestie, în singurătatea gândurilor de nespus, ascultând cu luare-aminte și vorbind atât cât se cuvine – puțin –, spre a nu stârni piaza-rea, spre a nu-și desconspira ipotezele și respectând*

*întru totul datele știute. Și, la urmă, arată a avea într-însa acea întărâtată putere de a ține în mână frânele casei sale.*

*În spectacol apar personaje care în carte sunt doar amintite, scene și momente aflate în gândurile Vitoriei: satul de munte, cu obiceiurile, datinile și uimirile naive ale locuitorilor săi în fața unor minunății cum e trenul.*

*Distanța dintre Vitoria – analfabeta cu geniale intuiții – și oamenii umblați prin lume și cu știință de carte pare și mai mare prin aceea că în rolurile părintelui Dănilă și Domnului David sunt în reprezentație doi actori ai Naționalului ieșean, Teofil Vâlcu și Sergiu Tudose, care își înzestrează personajele cu un aer de bunăvoință și de simpatie detașată față de lumea în care trebuie să trăiască. Emoția și timiditatea interpretei față de acești prestigioși actori s-au convertit în date interpretative. Vitoria se arată astfel o ființă conștientă de situarea sa în societate; pentru orice mărunt serviciu ce îl cere, ea plătește bine și repede, adresându-li-se cu ton rugător și în formulări deferente.*

*Prin acest spectacol limpede, solid construit și calm – ritmul alert al acțiunii îmbracă haina molcomelii moldovenești – regizoarea Natalia Dănăilă realizează două performanțe: prima – evită pitorescul, folosind din abundență și nestingherită de prejudecăți toate mijloacele și caracteristicile lui; a doua performanță este însăși actrița Doina Iarcuczewicz – interpreta rolului Vitoria. Regizoarea o descoperă și o desferecă din crispările și tăcerile anonimatului. Toate însușirile mai sus expuse ca fiind ale personajului aparțin interpretei. Doina Iarcuczewicz are vocația tragediei. Celebra efigie a Vitoriei pe care a realizat-o Olga Tudorache umbrea orice presupusă altă înfățișare a acestui personaj. Ei bine, Doina Iarcuczewicz, cu inocență dar și cu respect, și-a spus, probabil, că acest rol trebuie construit ca fiind al unei ființe nepretențioase și temătoare față de lumea «de mai de jos», adică față de lumea orașului așezat la poalele muntelui.*

*Plecând de la atât de puține ambiții, a izbutit un rol admirabil în simplitatea și discreția felului de a fi dăruite personajului Vitoria. Față de ea, personajele Madam David*

*(Cristina Anca Ciubotaru), Madam Vasiliu (Simona Agachi), care sunt ostentative, acaparatoare în discuţii, afişând un aer de superioară şi definitivă înţelegere a faptelor, femei înveninate, bârfitoare şi oricând gata să suspecteze pe oricine – şi îndreptăţite să se poarte aşa – sunt personaje construite conform naturii lor şi astfel interpretate cu naturaleţea tonurilor tari şi contrastante din care se compun.*

*Acest spectacol sentimental, important în viaţa Teatrului pentru copii şi tineret, s-a bucurat de o scenografie (Marfa Axenti) ingenioasă şi de o simplitate impecabilă.*

*În «peisajele» sugerate de mişcările enormei pânze care acoperă ca un giulgiu de zăpadă toată scena, vocea Dorinei Crişan Rusu, care cântă bocetele, ridică la adevărata dimensiune – cea cosmică – tragedia, repetată şi mereu repetată din negura timpului, şi acum trăită, sub ochii noştri, de Vitoria."*
(Paul Cornel Chitic – **Baltagul**, *Teatrul*, 1 ian. 1987)

*Teatrul pentru copii şi tineret din Iaşi a lucrat ani la rând, cu înţelepciune şi tenacitate, căutându-şi şi croindu-şi un drum al său, care să-l situeze pe o platformă de prestigiu profesional autentic. În trecute stagiuni şi în aceasta, care tocmai a luat sfârşit, comentarii avizate au validat producţii artistice de certă valoare la numitul teatru şi suntem, iată, din nou în reconfortanta situaţie de a saluta ca pe un eveniment al spectacolelor de gen premiera recentă cu* ***Prinţ şi cerşetor****, edificată aici pe o partitură dramatică aparţinând lui Ştefan Oprea, după cartea lui Mark Twain.*

*Timp de două ore, publicul asistă la un formidabil carnaval al destinelor, alegând şi reţinând, potrivit vârstei, pregătirii şi sensibilităţii fiecăruia, partea de morală din această încântătoare povestire dramatică. Actorii se susţin reciproc, înălţând spectacolul asemenea sportivilor care construiesc din trupurile lor o piramidă vie; orice ezitare poate duce la prăbuşirea întregului. Până şi partiturile centrale se supun aceleiaşi legi draconice.*

*Cristina-Anca Ciubotaru, în* **Tom Canty**, *muncește enorm, legând compartimentele acțiunii prin ipostaze ferme ale tristeții, uimirii, spaimei, lucidității, demnității, loialității; un joc complet și precis, pus cu înțelepciune în slujba ideii de comunicat și susținut de harul atât de particular al actriței.*

*Să nu uităm a adăuga reușitelor – ilustrația muzicală a debutantei Anda Tăbăcaru, prezență continuu activă în desfășurarea fabulei dramatice.*

*Tot acest angrenaj artistic bine pus la punct a stat sub semnul gândului regizoral elaborat de Natalia Dănăilă și de Constantin Brehnescu. Din felul în care a lucrat direcția de scenă se degajă un desăvârșit respect față de actor și față de spectator.*

*Salutăm deci montarea cu* **Prinț și cerșetor** *la Teatrul pentru copii și tineret din Iași, reținând-o ca pe o izbândă a ideii de teatru adevărat și pătruns de propria-i responsabilitate etică și artistică.* (Const. Paiu – **„Prinț și cerșetor"**, *Cronica* nr. 30/26 iul. 1985)

*„Necomplexat de excelentul film «Mary Poppins» și de marele lui succes datorat în cea mai mare parte minunatei actrițe Julie Andrews, colectivul Teatrului pentru copii și tineret din Iași a abordat frumoasa și delicata poveste a Pamelei Travers, folosind o versiune scenică liberă realizată de Silvia Kerim. Varianta dramatizată, întinsă și stufoasă, a fost prelucrată și decupată regizoral de* Natalia Dănăilă *și agrementată cu cântece în spiritul textului originar de către compozitorul* Cristian Misievici *și poetul* Cătălin Ciolca. *De aici ideea cronicarului de a-și intitula aceste însemnări «Supercaliflagelisticexpialedocious» – cuvânt elaborat, probând și sugerând inventivitate și virtuozitate a jocului; fantezie și disponibilitate nelimitată pentru veselie, copilărire, poezie, farmec și tot ce face ca o poveste – un spectacol în cazul de față – să fie cuceritor, să meargă direct spre inima copiilor (și nu numai a copiilor). Deci supercaliflagelisticexpialedocious rostea fermecător Mary Poppins; din păcate, în spectacolul nostru ea nu rostește acest cuvânt-formulă magică dar întreaga*

lui desfăşurare, concepţia regizorală plină de fantezie, de perfectă înţelegere a particularităţilor de vârstă, de specificul gândirii şi simţirii copiilor traduc prin imagine, ritm, culoare şi sunet acest cuvânt care cere virtuozitate în rostire şi subtilitate în descifrarea lui aparent indescifrabilă. Aşadar, spectacolul «Mary Poppins»" realizat în regia Nataliei Dănăilă este supercaliflagelisticexpialedocious, adică frumos şi fantezist, dinamic şi viu colorat, matur şi copilăresc, clar şi inefabil, capabil să cucerească şi să încânte copiii de toate vârstele, de la cinci la o sută de ani.

Subtitlul spectacolului este «comedie muzicală». Şi într-adevăr, asistăm la un asemenea gen de reprezentaţie, în care muzica deţine... rolul principal. Cristian Misievici a pătruns cu fineţe subtilităţile şi fanteziile textului şi a realizat o partitură muzicală încântătoare, un cuceritor joc de sunete, cântece de mare prospeţime şi accesibilitate, realizând astfel principalul suport al spectacolului. Versurile lui Cătălin Ciolca nu sunt „texte" pentru cântece cum întâlnim adesea, ci poezie autentică, poezie pentru copii, poezie care face corp comun cu muzica şi cu ritmurile spectacolului, cu dansul, cu culorile, cu imaginea generală. Avem, cred, un model de colaborare, de unitate de vederi între compozitor, poet, scenograf (Marfa Axenti), coregraf Brânduşa Baraş), maistru de lumini, totul adus la un numitor comun de gândul integrator al regiei şi dirijat abil de bagheta regizorală.

Trupa, exersată anterior pentru comedie muzicală, ne-a apărut dezinvoltă, sigură, fermecătoare prin tinereţea ei şi prin plăcerea de a juca, de a se copilări cu har, de a dansa şi cânta.

Interpreta rolului titular Cristina Ciubotaru, are datele necesare unui rol atât de dificil în care personajul e real şi fantastic în aceeaşi măsură; ea dansează şi cântă frumos, e guvernantă şi zână în acelaşi timp, o nuanţare mai fină între cele două calităţi ale eroinei rămânându-i, totuşi, de câştigat pe parcursul reprezentaţiilor viitoare. Actriţa are însă farmec, aplicaţie pentru gen şi bună măsură în relaţia cu spectatorii-copii (aparent extrem de receptivi, dar în realitate teribil de greu de cucerit şi de stăpânit). O adevărată doamnă a trupei este Simona Agachi (30 de ani de teatru!). Ea întruchipează

*aici două roluri total diferite, Păsăreasa și Jane, diferite nu numai ca vârstă, ci și ca manieră de interpretare, căci prima apare pe scenă în carne și oase, înconjurată de stoluri de păsări (excelenta scenă atât ca interpretare cât și ca efect plastic), iar a doua, fetița Jane, e doar o păpușă pe care Simona Agachi o mânuiește și-i împrumută vocea – o voce mică, delicată, cu fine inflexiuni. Un tânăr care promite mult este Tomiță Hogea, venit de puțină vreme în trupa ieșeană. În rolurile Mike și Clovnul el dovedește că are har și capacitate de integrare într-un colectiv cu experiență. Liviu Smântânică interpretează nuanțat rolul lui Bert, iar Nina Dimitriu și Mircea Sava (Doamna și Domnul Banks) alcătuiesc un cuplu agreabil, fiecare având siguranță în mișcare și o bună înțelegere a relației. Doina Iarcuczewicz, de obicei ponderată și atentă la nuanțe, depășește aici tonul general al spectacolului prin sublinieri vocale prea apăsate în cazul lamento-ului Vacii roșii și prin exagerarea mișcării și frazării în cel de al doilea rol – Doamna Lark.*

*În ansamblu, trupa dovedește încă o dată că este un colectiv bine sudat, cu stil și o mare disponibilitate de joc, **Mary Poppins** e pentru ei un examen pe care îl trec cu notă foarte bună."* (Ștefan Oprea – **Supercaliflagelisticexpialedocious sau Mary Poppins în versiune scenică,** *Cronica*, 18 mai 1982)

*„Spectacolul cu piesa **Fata babei și fata moșneagului** – dramatizare după Ion Creangă, de Ion Agachi – se înscrie în seria acelora adresate cu prioritate copiilor. Este vorba de un spectacol cu păpuși, ingenios conceput, cu soluții de real rafinament, mai ales în domeniul plasticii scenice (Marga Ene). Decorurile și păpușile se revendică unei viziuni populare, cu stilizări care fac loc sugestiei și permit muzicii (Cristian Misievici) și luminilor să intervină ca utile elemente de atmosferă. Cele câteva cumpene de fântână proiectate expresiv pe fundalul albastru se constituie drept cadru definitoriu pentru un tihnit schimb de glume sau pentru o mirifică depănare de poveste. Bine portretizate, personajele se înscriu distinct în spațiul scenic, chiar dacă prima parte este uneori expozitivă. Oricum, regia*

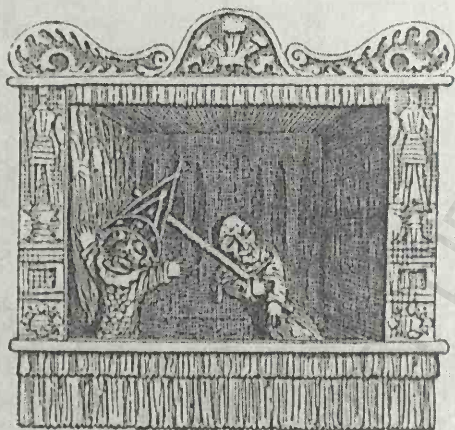
*(Const. Brehnescu) s-a înscris în mod inspirat în perimetrul amintitei viziuni plastice, combinând şi recombinând, cu fantezie şi eleganţă, cele câteva elemente de recuzită prin care este sugerată lumea povestirii, în toată varietatea ei. Înscrisă mai mult în plan bidimensional decât în relief, suita de imagini se instituie ca una dintre valorile ferme ale spectacolului, în care evoluează păpuşari cu experienţă ca Siomana Agachi (interpretă plină de vervă a năzuroasei fete a babei) şi Const. Ciofu, sau cu mai puţină experienţă, dar vădind reale aptitudini pentru un gen ce se cere mai intens cultivat – Nina Dimitriu, Liviu Smântânică şi Const. Amuntencii – primul într-un ingenios «travesti» vocal, ca interpret al Babei. Handicapaţi, pe de o parte, de lipsa unei mai depline continuităţi în ceea ce priveşte spectacolul păpuşăresc propriu-zis, dar îmbogăţiţi, pe de altă parte, de multitudinea modalităţilor teatrale – muzicale mai ales – în care acest colectiv s-a afirmat prin excelenţă, realizatorii spectacolului ne oferă o montare de ţinută, care are toate şansele unei plenare ulterioare împliniri.*" (Al.I. Friduş – **Fata babei şi fata moşneagului**, 11 feb. 1978)

„*Solemn, fără grandilocvenţă, educativ fără didacticism, spectacolul* **Hercule în căutarea merelor de aur**, *realizat după piesa lui Valentin Silvestru, pune copiii în prezenţa unui erou exemplar al omenirii, introducându-i totodată în tezaurul cultural al antichităţii şi al tuturor timpurilor. Pus în scenă de Petre Bokor, spectacolul se vădeşte o încercare meritorie pe scena teatrului ieşean de a folosi masca în caracterizarea plastică a personajelor. Scenografia lui Cik Damadian, se impune în primul rând prin măştile expresive, capabile de a prinde viaţă şi mobilitate, în funcţie de interpretarea actoricească...*" (Margareta Bărbuţă – *Revista Teatrul*, mai 1973)

# LUMEA SPECTACOLELOR PENTRU COPII ȘI TINERET ÎN IMAGINI FOTO



1. Pulcinella - sec. XVII, colecţia Galeriei Davia Bargellini, Bologne



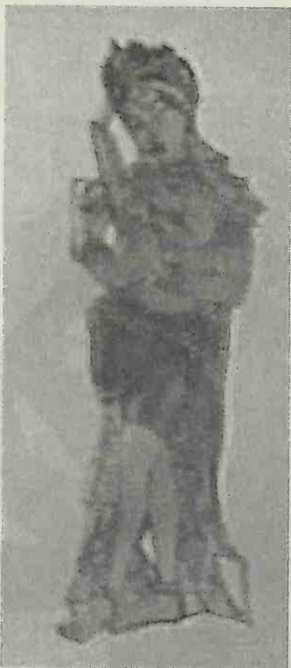
2. Punch şi Judy - la începutul sec. al XVII-lea
(**Lumea marionetelor** - Editura Bordas, 1982)



3. Vasilache şi Mărioara



4. Karagöz



5, 6. Dansatoare indiană - Madras (teatru de umbre)



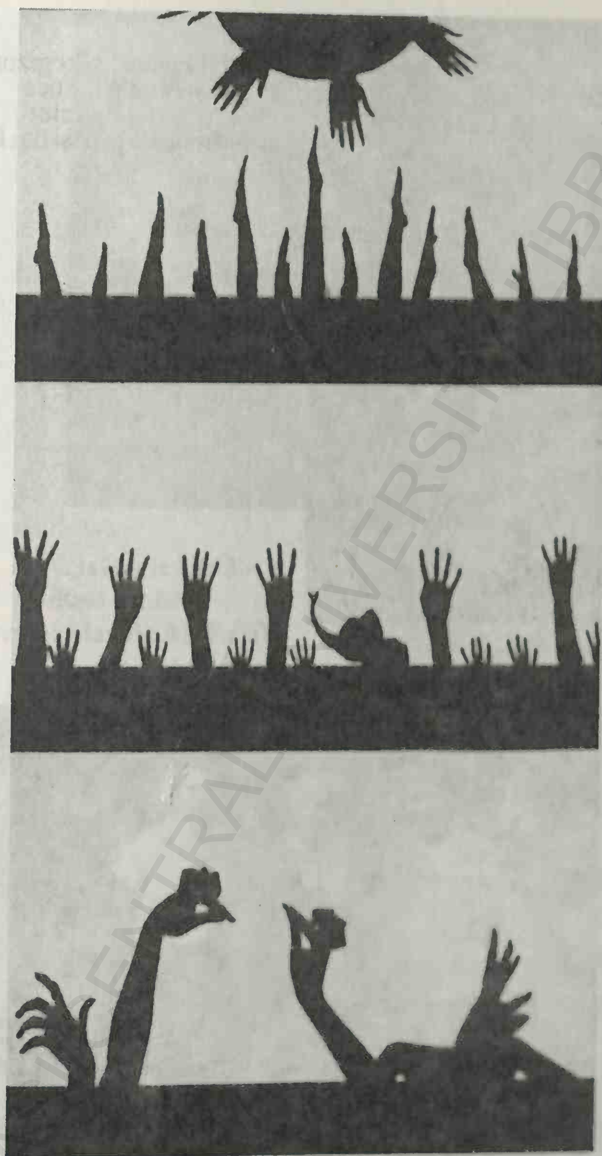
7, 8. Dansatoare indiană - Academia de Arte, Udaipur







9. **Ubu Rege** - imagine din spectacolul prezentat la Festivalul Internaţional al teatrelor de marionete, Bucureşti, 1965



10. Mâinile… şi universul teatrului de animaţie



11. Directorul şi regizorul Manole Al. Foca (primul director al Teatrului de păpuşi din Iaşi)



12. Manole Al. Foca între doi apropiaţi colaboratori: actorul Ion Agachi şi actorul şi regizorul Constantin Brehnescu



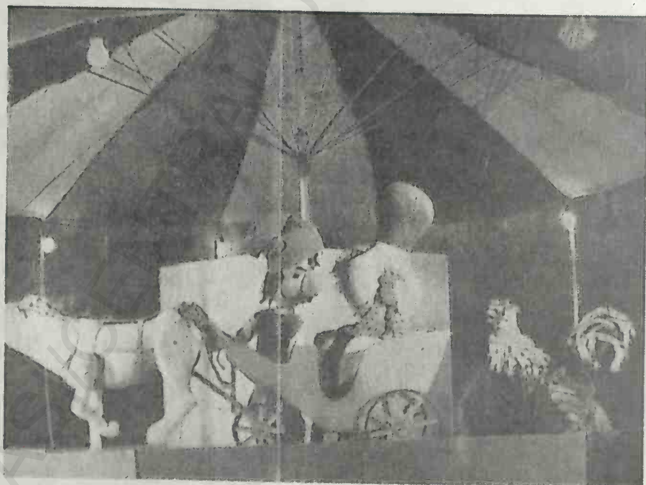
13. **Căsătorie silită** -
după Molière
(regia: Manole Al. Foca)




14. **Chirița** - în viziunea lui
Constantin Brehnescu



15. **Hercule în căutarea merelor de aur** de Valentin Silvestru (regia: Petre Bokor; scenografia: Cik Damadian; muzica: Sabin Păutza)



16. **Punguța cu doi bani** (regia: Constantin Brehnescu; scenografia: Viorica Groapă și Petrică Petrariu)



17. Veneţia - în drum spre locul de spectacol



18. Veneţia - drumurile fiecărei zile de turneu



19. Veneția - cu vaporeto spre locul reprezentației



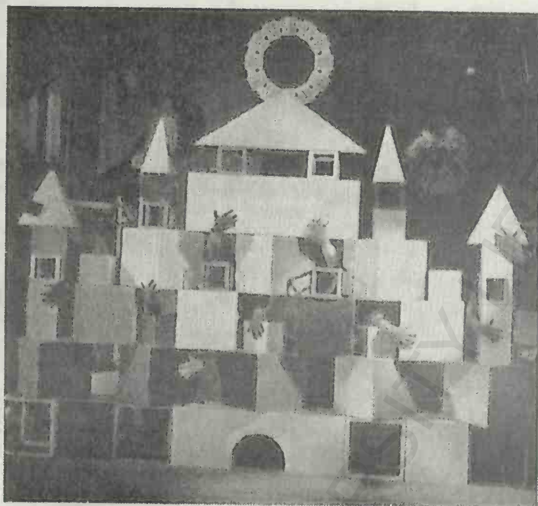
20. Veneția - înainte de începerea spectacolelor



21. Veneția - **Punguța cu doi bani** -
spectacol prezentat într-o mică piațetă



22. Veneția - Trupa Teatrului pentru Copii și Tineret Iași,
împreună cu păpușarii craioveni în turneul din Italia



23. **Patria** de Cristina Milobetzka (regia: Cătălina Buzoianu; scenografia: Lică Nicolae; muzica: Vasile Spătărelu)



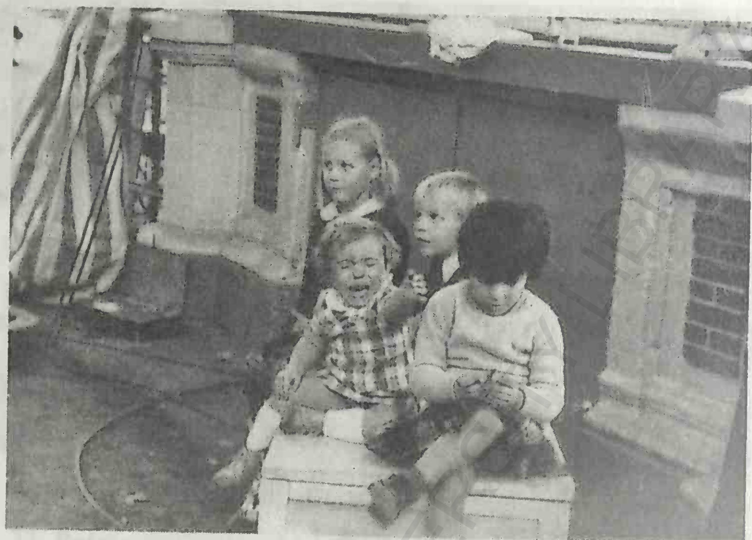
24. **Albă ca Zăpada** - spectacol prezentat la ediția din 1976 a Festivalului Internațional al Teatrelor de Marionete de la Charleville-Mézierès, Franța



25. După terminarea spectacolului cu **Albă ca Zăpada**



26. Lise Deramond - producătoarea emisiunii de Televiziune cu **Albă ca Zăpada** prezentată la Charleville-Mézierès



27. Micuţii spectatori din Charleville-Mézierès
nu vor să se despartă de păpuşi



28. În parcul de la gară - spectacol cu **Albă ca Zăpada**
(Charleville-Mézierès)



29, 30. **Bing-Bang-Bing** - spectacol premiat cu „Diploma de onoare“ a Festivalului de Teatru de la Piatra Neamț (1975)



# Hai să ne jucăm copii!

Hai să ne ju-căm co-pii În pă-du-re prin-tre flori

Azi a-tâ-tea bu-cu-rii vin spre noi din zori în zori

Un, doi, trei... Un, doi, trei... ce fru-moşi sînt anii mei, da, da

ce fru-moşi sînt a-nii mei! Ce fru-moşi sînt a-nii mei da, da, ce fru-moşi sînt a-nii mei!

Sabina Păutza

31, 32, 33. Hai să ne jucăm copii!





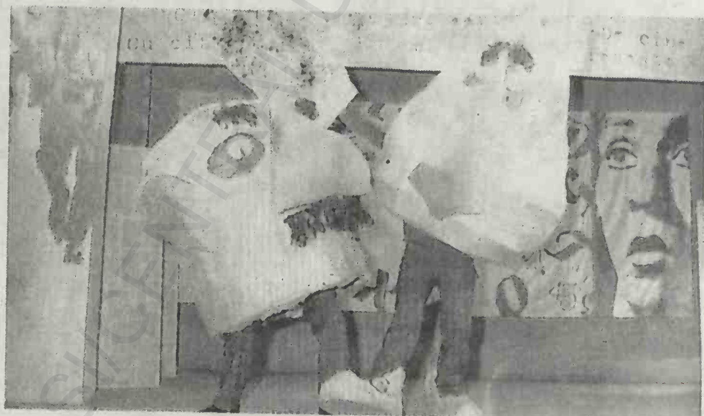


34, 35. **Mofturi la Moşi** - după I.L. Caragiale
(scenariu: Natalia Dănăilă; regia: Constantin Brehnescu)

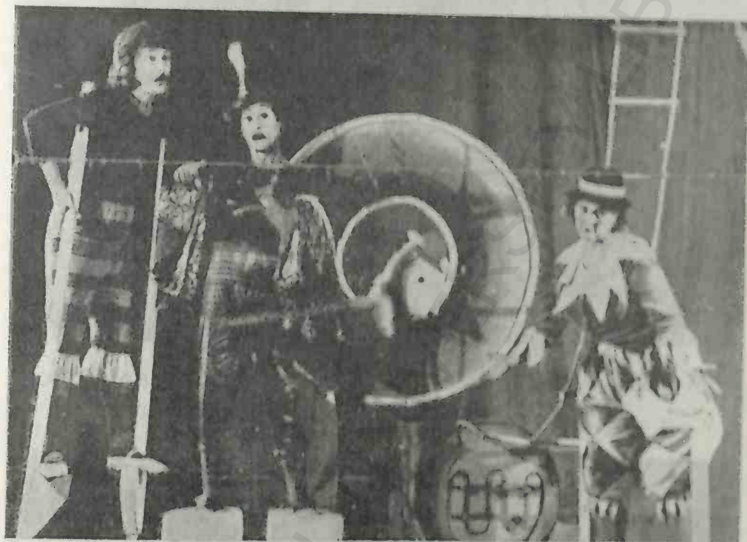




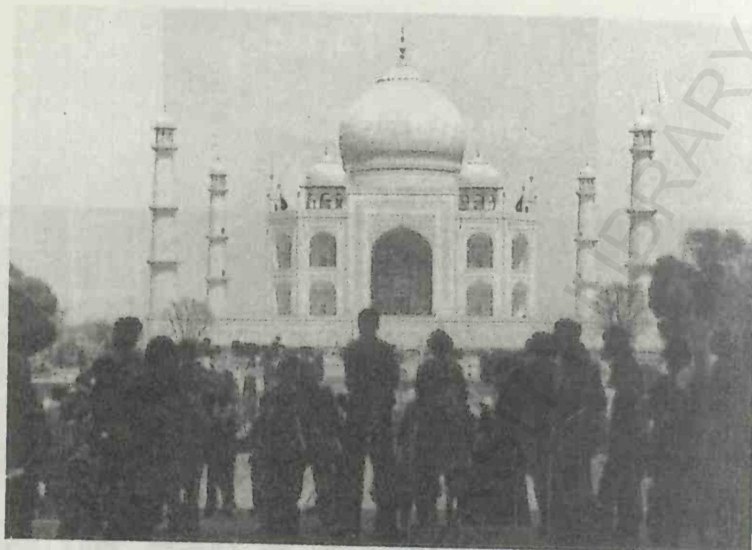

36. **Povestea vorbii** - după Anton Pann (regia: Anca Ovanez; scenografia: George Doroşenco; muzica: Vasile Spătărelu)



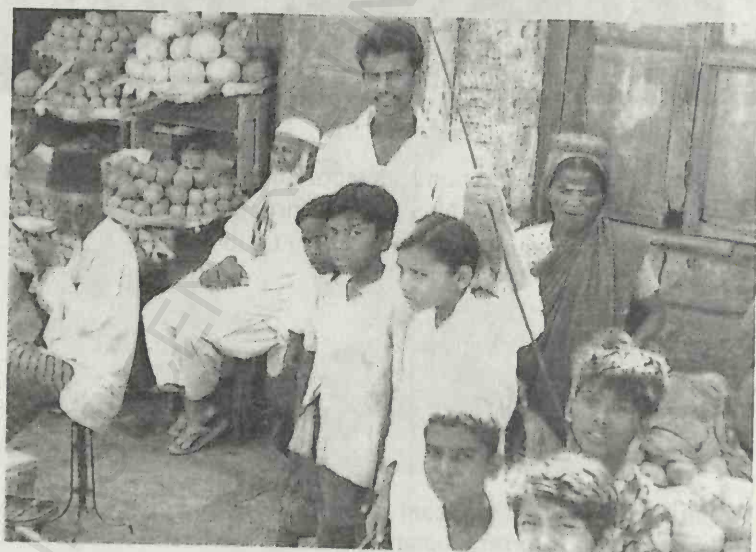
37. **Cronica Faptului Divers** (scenariu: Natalia Dănăilă; regia: Constantin Brehnescu; scenografia: Lică Nicolae; muzica: Sabin Păutza)



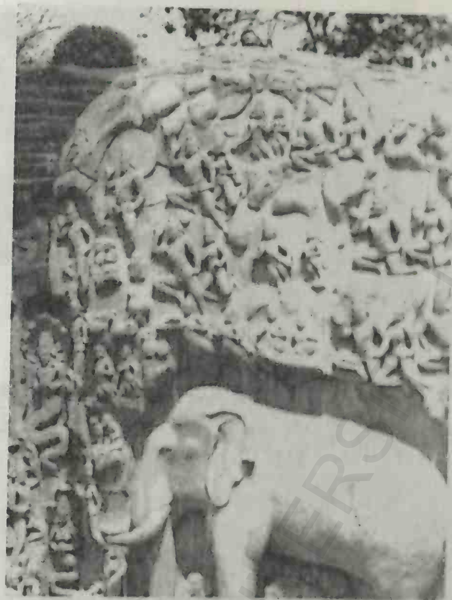
38. **Fram - ursul polar**: un spectacol de Constantin Brehnescu
Actorii: Simona Agachi, Nicolae Brehnescu, Liviu Smântânică, Camelia Poenaru (Cristina Ciubotaru)



39. India - păpuşarii ieşeni împreună cu cei din Târgu Mureş, într-un amplu turneu. (Vizitând Taj-Mahalul)



40. India - un colţ de piaţă



41. India - Madras (Templu la Malul Mării)



42. India - Madras, un grup de eleve ale Academiei de artă

43



44

45



43, 44, 45, 46. India - Madras (Temple de la Malul Mării)

46





47, 48. Iordania - oraş şi teatru roman





49. Dorina Tănăsescu şi Constantin Brehnescu împreună cu membrii trupei de marionetişti şi păpuşari înfiinţată la Damasc (Siria) în 1975, prin contribuţia celor doi artişti români




50. Camelia Poenaru, actriţă a Teatrului pentru Copii şi Tineret din Iaşi, împreună cu un grup de spectatoare după o reprezentaţie cu **Bing-Bang-Bing** desfăşurată la Karachi (Pakistan)



51. **Baltagul** de Constantin Paiu (după M. Sadoveanu) - spectacol prezentat la Casa Tineretului din Iaşi (regia: Natalia Dănăilă; scenografia: Axenti Marfa; muzica: Dorina Crişan Rusu)



52. **Gulliver printre pitici** (actorul Ion Agachi)



53. **Cine-i oare Făt-Frumos** de Iuliu Raţiu - spectacol prezentat în premieră absolută la Casa Tineretului din Iaşi (regia şi scenografia: Constantin Brehnescu)



54. **M-am jucat într-o zi** de Andi Andrieş - premieră absolută prezentată la Casa Tineretului din Iaşi



55. Cristina Anca Ciubotaru, Toma Hogea, Nina Dimitriu-Ulmu, Doina Iarcuczewicz, Liviu Smântânică, Ion Agachi, Mircea Sava în **Prinț și Cerșetor** - după Mark Twain (regia: Constantin Brehnescu; scenografia: Axenti Marfa; muzica: Anda Tăbăcaru)



56. **Mary Poppins** de Silvia Kerim - după Pamela Travers. Premiul ATM „pentru cel mai bun spectacol pentru copii al anului 1983“ (regia: Natalia Dănăilă; scenografia: Axenti Marfa; muzica: Cristian Misievici; coregrafia: Brândușa Barass)



57, 58. Darea în folosință a Teatrului „Luceafărul"
(Decembrie 1987)



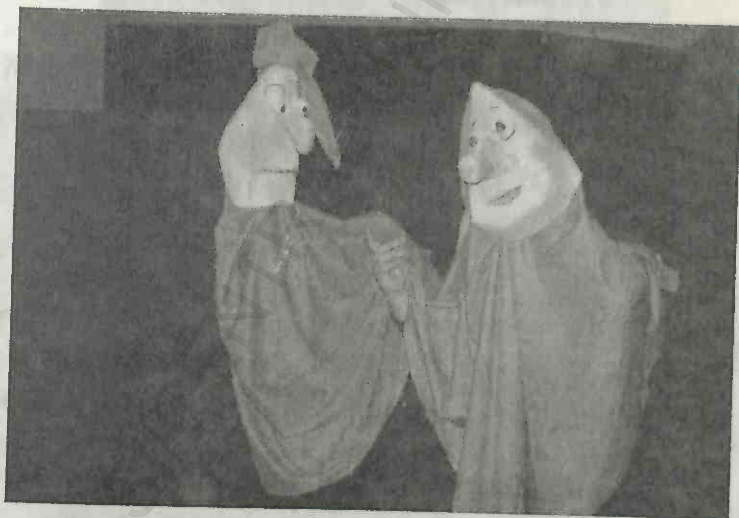


59, 60. **Rătăciți într-o poveste** - premieră a stagiunii 2001-2002 (scenariu: Dumitru Vacariu; regia: Natalia Dănăilă; scenografia: Constantin Siriteanu; muzica: Radu Ştefan)





61. **Don Juan** - spectacol al Universității de arte „George Enescu" în colaborare cu Teatrul „Luceafărul"



62. **Căsătorie silită** - după Molière. Spectacol al studenților Universității de Arte „George Enescu" din Iași prezentat la ediția din 2000 a Festivalului Internațional al Artei Marionetelor, Praga.



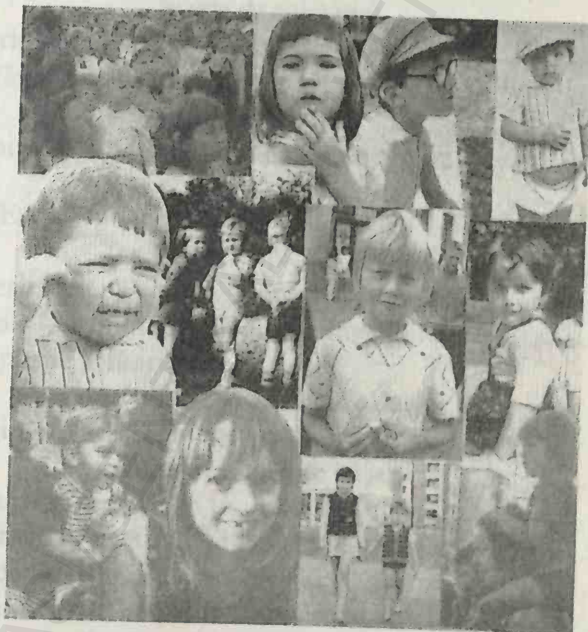
63. **Mini-cabaret** - spectacol studențesc



64. **Întâmplări cu Pinocchio** - spectacol studențesc
(Universitatea de Arte „George Enescu” din Iași)



65. Teatru pentru copii



66. Micii noştri spectatori dn 1975-1976 au ajuns astăzi profesori, medici, ingineri, economişti, specialişti în industrie, artişti. Ei nu vor uita niciodată clipele petrecute la teatru...

# CUPRINS



Despre teatrul de animaţie scrie cu dăruire şi talent unul dintre cei mai importanţi animatori ai mişcării teatrale păpuşăreşti din România, Natalia Dănăilă. Directorul de teatru, regizorul artistic, autorul de texte originale şi de adaptări după texte celebre, ziaristul pasionat, nu o dată polemic, iniţiatorul unor întâlniri dintre cele mai prestigioase ale breslei, ctitorul celui mai modern edificiu de teatru pentru copii şi tineret din ţară şi profesorul de artă păpuşărească îşi dau mâna pentru a da seama de experienţa celei mai vechi forme de teatru cunoscute, explicând cu aplicaţie şi limpezime a expresiei sincretismul benefic, unic, al străvechii arte.

Soluţia găsită de autoarea cărţii este accesibilă şi incitantă pentru cititor: pas cu pas, pe măsură ce animaţia îşi desface tainele, autoarea meditează cu pricepere pe seama celor văzute, la noi şi pe alte meleaguri, cu prilejul festivalurilor teatrale de gen, al colocviilor ţinute sub cele mai prestigioase auspicii. Nici o observaţie dintre cele aflate în istorii şi studii ale specialiştilor cu faimă în lume nu „scapă" fără comentariul practicianului şi cunoscătorului, trecut de vârsta entuziasmelor juvenile ce acceptă experimentul de dragul experimentului.

Natalia Dănăilă reţine numai acele afirmaţii care au de partea lor creditul verificării prin gândul înalt şi prin punerea în lucrul de excepţie. Odată pregătit terenul pentru partea a doua a expunerii sale, STUDIUL DE CAZ – GENEZA PROFILULUI ARTISTIC AL TEATRULUI LUCEAFĂRUL DIN IAŞI se dezvoltă cu firescul unei confidenţe care are de partea sa experienţa trăirii autentice.

Sinceritatea tonului, pasiunea ce autoarea o pune în comentariu, felul cum ştie să conducă demonstraţia, ne mai vorbind de informaţia întinsă şi exigent selectată, sunt tot atâtea calităţi ale paginilor despre *Magia lumii de spectacol (măşti, păpuşi, actori, marionete).*

Sorina Bălănescu



ISBN 973-37-0874-7

